Noli Me Tangere Jean-Luc Nancy

NOLI ME TANGERE:

Bedenin Kaldırılması Üzerine Deneme

Jean-Luc Nancy

Türkçesi Murat Erşen



DERGÂH

DERGÂH YAYINLARI 892

Felsefe Dizisi 65

Sertifika No 14420

ISBN 978-625-7005-54-8

1. Baskı Ekim 2020

Eserin Fransızca orijinal ismi
Noli me tangere: Essai sur la levée du corps
© Bayard Editions, 2003

Dizi Editörü
Asım O. Erverdi

Kitap Editörü
Selim Karlıtekin

Kapak Tasarımı
Ayşe Nurgül Kabasakal

Sayfa Düzeni
Ayten Balaç

Baskı
Ana Basın Yayın Gıda İnş. Tic. A. Ş.
Mahmutbey Mah. Devekaldırımı Cad.
2622. Sok. No: 6/13
Bağcılar/İstanbul
Tel: (212) 446 05 99

Matbaa Sertifika No 20699

Dergâh Yayınları
Klodfarer Cad. No: 3/20 34122 Sultanahmet/İstanbul
Tel: (212) 518 95 79 80 Faks: (212) 518 95 81
www. dergah.com.tr/bilgi@dergahyayinlari. com

Noli Me Tangere*'nin yayın hakları Dergâh Yayınları'na aittir.*

NOLI ME TANGERE
Bedenin Kaldırılması Üzerine Deneme

Jean-Luc Nancy

Türkçesi
Murat Erşen



JEAN-LUC NANCY

Bordeaux yakınlarındaki Caudéran'da 1940 yılında doğan Jean-Luc Nancy, 1962'de Paris'te felsefe lisansını bitirdi. Colmar'da kısa süreli öğretmenlik tecrübesinden sonra 1968'de Institut de Philosophie in Strasbourg'da asistan oldu. 1973'te ilk kitabı *Le titre de la lettre* yayımlandı. Berlin'de Freie Universität'dan University of California'ya kadar çeşitli üniversitelerde misafir öğretim üyesi oldu. Derrida ve yapısöküm üzerine çığır açan Cerisy-la-Salle'deki *Les fins de l'homme* konferansını düzenledi. Aynı yıl Philippe Lacoue-Labarthe'la beraber 'Centre de recherches philosophiques sur le politique'i kurdu, 1984'e dek merkez aktif kaldı. Nancy bu yıllar boyunca son derece üretkendi. Doktora tezini savunduğunda on iki kitabı basılmıştı. Seksenlerdeki kalp hastalığı ve kalp naklinden sonra felsefi üslubu ve meseleleri büyük bir dönüşüm geçirdi. Toulouse Üniversitesi'nde, Gérard Granel altında, Jacques Derrida ve Jean-François Lyotard gibi filozoflardan müteşekkil bir komiteye 1987 yılında *L'expérience de la liberté* başlıklı tezini sundu. 2000'lerde *Hristiyanlığın Yapısökümü* projesine başladı, elinizdeki kitap da bu çalışmanın fragmanlarından biridir. Emeritus bir Profesör olarak hâlâ üretmeye devam ediyor.

Türkçe'deki Eserleri: *Özgürlük Deneyimi* (çev. Aziz Ufuk Kılıç, Ara-lık Yayınları, 2006); *Demokrasinin Hakikati* (çev. Murat Erşen, MonoKL Yayınları, 2010); *Tanrı, Adalet, Aşk, Güzellik Dört Küçük Konferans* (çev. Murat Erşen, MonoKL, 2011); *Gitmek / Yola Çıkış* (çev. Murat Erşen, MonoKL Yayınları, 2012); *Filmin Apaçıklığı: Abbas Kiyarüstemi* (çev. Tacettin Ertuğrul, Küre Yayınları, 2013); *Dünyayı Yaratmak ya da Küreselleşme* (çev. Murat Erşen, MonoKL Yayınları, 2014); *Edebi Mutlak: Alman Romantizmi Edebiyat Kuramı* (çev. Sevgican Toy Teysseyre, İnsan Yayınları, 2015); *Alman Felsefesi Üstüne Diyalog* (Alain Badiou ile beraber, çev. A. Nüvit Bingöl, Metis Yayınları, 2017); *Esersiz Ortaklık* (çev. Devrim Çetinkasap, MonoKL Yayınları, 2020). Türkçe'de Nancy üzerine iki özel derleme var: *Jean-Luc Nancy ile Karşılaşmalar* (MonoKL, Sayı: 10, İlkbahar 2011); *Jean-Luc Nancy: Felsefe'de Eros* (*Cogito* Dergisi, Sayı: 85, Kış 2016).

Λέγει αὐτῇ ὁ Ἰησοῦς· μή μου ἅπτου· οὔπω γὰρ ἀναβέβηκα πρὸς τὸν πατέρα μου· πορεύου δὲ πρὸς τοὺς ἀδελφούς μου καὶ εἰπὲ αὐτοῖς· ἀναβαίνω πρὸς τὸν πατέρα μου καὶ πατέρα ὑμῶν, καὶ Θεόν μου καὶ Θεὸν ὑμῶν.

ΚΑΤΑ ΙΩΑΝΝΗΝ
Κ' δεκαεπτά

dicit ei Iesus noli me tangere nondum enim ascendi ad Patrem meum vade autem ad fratres meos et dic eis ascendo ad Patrem meum et Patrem vestrum et Deum meum et Deum vestrum

Evangelium secundum Ioannem
XX: XVII

İsa, "Bana dokunma!" dedi. "Çünkü daha Baba'nın yanına çıkmadım. Kardeşlerime git ve onlara söyle, benim Babam'ın ve sizin Babanız'ın, benim Tanrım'ın ve sizin Tanrınız'ın yanına çıkıyorum."

Yuhanna
20:17

İÇİNDEKİLER

YUHANNA İNCİLİ, XIX-XX*

* Kitap temelde Yuhanna İncili'nin en meşhur sahnelerinden birinin (XX:17), İsa'nın yeniden dirilişi sonrasında Mecdelli Meryem ile arasında geçen diyaloğun felsefi bir okumasını yapıyor. Kültürel olarak Katolik bir ülkede basılmış bu eser pek tabii ki okurunun metne ve metnin temsillerine aşinalığını varsaymaktadır. Ülkemiz okuru için buradaki referansın muamma kalmaması adına, Yeni Ahit'ten ilgili ifadeyi bağlamıyla beraber uzunca bir alıntı yapmak suretiyle paylaşmayı uygun gördük. Burada kullanılan çeviri için bkz. www.incil.info –en.

İSA ÖLÜME MAHKÛM EDİLİYOR

O zaman Pilatus İsa'yı tutup kamçılattı. Askerler de dikenlerden bir taç örüp O'nun başına geçirdiler. Sonra O'na mor bir kaftan giydirdiler. Önüne geliyor, "Selam, ey Yahudiler'in Kralı!" diyor, yüzüne tokat atıyorlardı.

Pilatus yine dışarı çıktı. Yahudiler'e, "İşte, O'nu dışarıya, size getiriyorum. O'nda hiçbir suç bulmadığımı bilesiniz" dedi.

Böylece İsa, başındaki dikenli taç ve üzerindeki mor kaftanla dışarı çıktı. Pilatus onlara, "İşte o adam!" dedi.

Başkâhinler ve görevliler İsa'yı görünce, "Çarmıha ger, çarmıha ger!" diye bağrıştılar.

Pilatus, "O'nu siz alıp çarmıha gerin!" dedi. "Ben O'nda bir suç bulamıyorum!"

Yahudiler şu karşılığı verdiler: "Bizim bir yasamız var, bu yasaya göre O'nun ölmesi gerekir. Çünkü kendisinin Tanrı Oğlu olduğunu ileri sürüyor."

Pilatus bu sözü işitince daha çok korktu. Yine vali konağına girip İsa'ya, "Sen nereden geliyorsun?" diye sordu.

İsa ona yanıt vermedi.

Pilatus, "Benimle konuşmayacak mısın?" dedi. "Seni salıvermeye de, çarmıha germeye de yetkim olduğunu bilmiyor musun?"

İsa, "Sana gökten verilmeseydi, benim üzerimde hiçbir yetkin olmazdı" diye karşılık verdi. "Bu nedenle beni sana teslim edenin günahı daha büyüktür."

Bunun üzerine Pilatus İsa'yı salıvermek istedi. Ama Yahudiler, "Bu adamı salıverirsen, Sezar'ın dostu değilsin!" diye bağrıştılar. "Kral olduğunu ileri süren herkes Sezar'a karşı gelmiş olur."

Pilatus bu sözleri işitince İsa'yı dışarı çıkardı. Taş Döşeme –İbranice'de *Gabbata*– denilen yerde yargı kürsüsüne oturdu. Fısıh Bayramı'na Hazırlık Günü'ydü. Saat on iki sularıydı. Pilatus Yahudiler'e, "İşte, sizin Kralınız!" dedi.

Onlar, "Yok et O'nu! Yok et, çarmıha ger!" diye bağrıştılar.

Pilatus, "Kralınızı mı çarmıha gereyim?" diye sordu.

Başkâhinler, "Sezar'dan başka kralımız yok!" karşılığını verdiler. Bunun üzerine Pilatus İsa'yı, çarmıha gerilmek üzere onlara teslim etti.

İSA ÇARMIHA GERİLİYOR

Askerler İsa'yı alıp götürdüler. İsa çarmıhını kendisi taşıyıp Kafatası –İbranice'de Golgota– denilen yere çıktı. Orada O'nu ve iki kişiyi daha çarmıha gerdiler. Biri bir yanda, öbürü öteki yanda, İsa ise ortadaydı. Pilatus bir de yafta yazıp çarmıhın üzerine astırdı. Yaftada şöyle yazılıydı:

NASIRALI İSA - YAHUDİLER'İN KRALI

İsa'nın çarmıha gerildiği yer kente yakındı. Böylece İbranice, Latince ve Grekçe yazılan bu yaftayı Yahudiler'in birçoğu okudu. Bu yüzden Yahudi başkâhinler Pilatus'a, " 'Yahudiler'in Kralı' diye yazma" dediler. "Kendisi, 'Ben Yahudiler'in Kralı'yım dedi' diye yaz."

Pilatus, "Ne yazdımsa yazdım" karşılığını verdi.

Askerler İsa'yı çarmıha gerdikten sonra giysilerini alıp her birine birer pay düşecek biçimde dört parçaya böldüler. Mintanını da aldılar. Mintan boydan boya tek parça dikişsiz

bir dokumaydı. Birbirlerine, "Bunu yırtmayalım" dediler, "Kime düşecek diye kura çekelim."

Bu olay, şu Kutsal Yazı yerine gelsin diye oldu:

"Giysilerimi aralarında paylaştılar,
Elbisem üzerine kura çektiler."

Bunları askerler yaptı. İsa'nın çarmıhının yanında ise annesi, teyzesi, Klopas'ın karısı Meryem ve Mecdelli Meryem duruyordu. İsa, annesiyle sevdiği öğrencinin yakınında durduğunu görünce annesine, "Anne, işte oğlun!" dedi. Sonra öğrenciye, "İşte, annen!" dedi.

O andan itibaren bu öğrenci İsa'nın annesini kendi evine aldı.

İSA'NIN ÖLÜMÜ

Daha sonra İsa, her şeyin artık tamamlandığını bilerek Kutsal Yazı yerine gelsin diye, "Susadım!" dedi. Orada ekşi şarap dolu bir kap vardı. Şaraba batırılmış bir süngeri mercanköşk dalına takarak O'nun ağzına uzattılar. İsa şarabı tadınca, "Tamamlandı!" dedi ve başını eğerek ruhunu teslim etti.

Yahudi yetkililer Pilatus'tan çarmıha gerilenlerin bacaklarının kırılmasını ve cesetlerin kaldırılmasını istediler. Hazırlık Günü olduğundan, cesetlerin Şabat Günü çarmıhta kalmasını istemiyorlardı. Çünkü o Şabat Günü büyük bayramdı. Bunun üzerine askerler gidip birinci adamın, sonra da İsa'yla birlikte çarmıha gerilen öteki adamın bacaklarını kırdılar. İsa'ya gelince O'nun ölmüş olduğunu gördüler. Bu yüzden bacaklarını kırmadılar. Ama askerlerden biri O'nun böğrünü mızrakla deldi. Böğründen hemen kan ve su aktı. Bunu gören adam tanıklık etmiştir ve tanıklığı doğrudur.

Doğruyu söylediğini bilir. Siz de iman edesiniz diye tanıklık etmiştir. Bunlar, "O'nun bir tek kemiği kırılmayacak" diyen Kutsal Yazı'nın yerine gelmesi için oldu. Yine başka bir Yazı'da, "Bedenini deştiklerine bakacaklar" deniyor.

İSA'NIN GÖMÜLMESİ

Bundan sonra Aramatyalı Yusuf, İsa'nın cesedini kaldırmak için Pilatus'a başvurdu. Yusuf, İsa'nın öğrencisiydi, ama Yahudi yetkililerden korktuğundan bunu gizli tutuyordu. Pilatus izin verince, Yusuf gelip İsa'nın cesedini kaldırdı. Daha önce geceleyin İsa'nın yanına gelen Nikodim de otuz litre kadar karışık mür ve sarısabır özü alarak geldi. İkisi, İsa'nın cesedini alıp Yahudiler'in gömme geleneğine uygun olarak onu baharatla keten bezlere sardılar. İsa'nın çarmıha gerildiği yerde bir bahçe, bu bahçenin içinde de henüz hiç kimsenin konulmadığı yeni bir mezar vardı. O gün Yahudiler'in Hazırlık Günü'ydü. Mezar da yakın olduğundan İsa'yı oraya koydular.

İSA'NIN DİRİLİŞİ

Haftanın ilk günü erkenden, ortalık daha karanlıkken Mecdelli Meryem mezara gitti. Taşın mezarın girişinden kaldırılmış olduğunu gördü. Koşarak Simun Petrus'a ve İsa'nın sevdiği öbür öğrenciye geldi. "Rab'bi mezardan almışlar, nereye koyduklarını da bilmiyoruz" dedi.

Bunun üzerine Petrus'la öteki öğrenci dışarı çıkıp mezara yöneldiler. İkisi birlikte koşuyordu. Ama öteki öğrenci Petrus'tan daha hızlı koşarak mezara önce vardı. Eğilip içeri baktı, keten bezleri orada serili gördü, ama içeri girmedi. Ardından Simun Petrus geldi ve mezara girdi. Orada serili duran bezleri ve İsa'nın başına sarılmış olan peşkiri gördü. Peşkir keten bezlerle birlikte değildi, ayrı bir yerde dürülmüş duruyordu. O zaman mezara ilk varan öteki öğrenci de içeri girdi. Olanları gördü ve iman etti. İsa'nın ölümden dirilmesi gerektiğini belirten Kutsal Yazı'yı henüz anlamamışlardı.

İSA, MECDELLİ MERYEM'E GÖRÜNÜYOR

Bundan sonra öğrenciler yine evlerine döndüler. Meryem ise mezarın dışında durmuş ağlıyordu. Ağlarken eğilip mezarın içine baktı. Beyazlara bürünmüş iki melek gördü; biri İsa'nın cesedinin yattığı yerin başucunda, öteki ayakucunda oturuyordu. Meryem'e, "Kadın, niçin ağlıyorsun?" diye sordular.

Meryem, "Rabbim'i almışlar" dedi. "O'nu nereye koyduklarını bilmiyorum."

Bunları söyledikten sonra arkasına döndü, İsa'nın orada, ayakta durduğunu gördü. Ama O'nun İsa olduğunu anlamadı. İsa, "Kadın, niçin ağlıyorsun?" dedi. "Kimi arıyorsun?"

Meryem O'nu bahçıvan sanarak, "Efendim" dedi, "Eğer O'nu sen götürdünse, nereye koyduğunu söyle de gidip O'nu alayım."

İsa ona, "Meryem!" dedi.

O da döndü, İsa'ya İbranice, "Rabbuni!" dedi. *Rabbuni*, öğretmenim demektir.

İsa, "Bana dokunma!" dedi. "Çünkü daha Baba'nın yanına çıkmadım. Kardeşlerime git ve onlara söyle, benim Babam'ın ve sizin Babanız'ın, benim Tanrım'ın ve sizin Tanrınız'ın yanına çıkıyorum."

Mecdelli Meryem öğrencilerin yanına gitti. Onlara, "Rab'bi gördüm!" dedi. Sonra Rab'bin kendisine söylediklerini onlara anlattı.

İSA ÖĞRENCİLERİNE GÖRÜNÜYOR

Haftanın o ilk günü akşam olunca, öğrencilerin Yahudi yetkililerden korkusu nedeniyle bulundukları yerin kapıları kapalıyken İsa geldi, ortalarında durup, “Size esenlik olsun!” dedi.

Bunu söyledikten sonra onlara ellerini ve böğrünü gösterdi. Öğrenciler Rab’bi görünce sevindiler. İsa yine onlara, “Size esenlik olsun!” dedi. “Baba beni gönderdiği gibi, ben de sizi gönderiyorum.” Bunu söyledikten sonra onların üzerine üfleyerek, “Kutsal Ruh’u alın!” dedi. “Kimin günahlarını bağışlarsanız, bağışlanmış olur; kimin günahlarını bağışlamazsanız, bağışlanmamış kalır.”

İSA TOMAS'A GÖRÜNÜYOR

Onikiler'den biri, "İkiz" diye anılan Tomas, İsa geldiğinde onlarla birlikte değildi. Öbür öğrenciler ona, "Biz Rab'bi gördük!" dediler.

Tomas ise, "O'nun ellerinde çivilerin izini görmedikçe, çivilerin izine parmağımla dokunmadıkça ve elimi böğrüne sokmadıkça inanmam" dedi.

Sekiz gün sonra İsa'nın öğrencileri yine evdeydiler. Tomas da onlarla birlikteydi. Kapılar kapalıyken İsa gelip ortalarında durdu, "Size esenlik olsun!" dedi. Sonra Tomas'a, "Parmağını uzat" dedi, "Ellerime bak, elini uzat, böğrüme koy. İmansız olma, imanlı ol!"

Tomas O'nu, "Rabbim ve Tanrım!" diye yanıtladı.

İsa, "Beni gördüğün için mi iman ettin?" dedi. "Görmeden iman edenlere ne mutlu!"

İsa, öğrencilerinin önünde, bu kitapta yazılı olmayan

başka birçok doğaüstü belirti gerçekleştirdi. Ne var ki yazılanlar, İsa'nın, Tanrı'nın Oğlu Mesih olduğuna iman edesiniz ve iman ederek O'nun adıyla yaşama kavuşasınız diye yazılmıştır.

GİRİZGAH

Şüphesiz Nasıralı İsa'nın hikâyesinin ya da efsanesinin her bir hadisesi hem Doğu hem de Batı Hıristiyan ve post-Hristiyan ikonografide temsil edilmiştir. Zaten, bu imajların çağında, bütün bir toplum ve kültür kendini "Hristiyan âlemi" olarak kabul ediyordu. Ressamlar, heykeltıraşlar ve onlar kadar olmasa da müzisyenler, İsa'nın rahme düştüğü haberinden bu dünyadan ayrılışına kadar uzanan bu emsal niteliğindeki anlatının her ânını çalışmalarıda motif olarak kullandılar.

Zaten bu anlatı sahnelerin ya da tabloların art arda gelmesi şeklinde sunulur. Onları bağlayan kendine mahsus anlatı hattı çok gevşektir ve hadiseler bir devamlılığın ânları olmaktan ziyade örnek temsillerin ya da manevi derslerin duraklarıdır ve bunlar, bilhassa mesel biçiminde görüldüğü üzere, çoğu kez iç içe geçmiştir, ki zaten mesel İncil metinlerinde açıkça İsa'nın kendine has öğretme tarzı olarak tayin edilmiştir –en azından halka verdiği vaazlarda böyledir.[1] Ama İncil anlatısının bütünüyle bir mesel olarak sunulduğunu söylemek imkânsız değildir. Eğer mesel ahlaki bir muhtevayı yansıtmakla mükellef bir anlatı aracılığıyla

1 Matta 12, 34-35; Markos 4, 33-34.

tasvir etmenin bir tarzını teşkil ediyorsa, o zaman İsa'nın yaşamının tamamı, bizzat kendisinin teşkil ettiğini söylediği hakikatin bir temsilidir. Ama bu, onun hayatının sadece görünmeyen bir hakikati resmettiği anlamına gelmez: bu hayat tam da kendini temsil ederek sunan hakikattir.[2] En azından Hristiyan inancı bunu öne sürer: Onda sadece bir peygamber tarafından delalet edilen, tercüme edilen ya da ifade edilen hakikatlere değil, aynı zamanda ya da öncelikle ve nihayetinde belki de münhasıran, tekil/benzersiz bir hayat ya da varoluş olarak hakikatin fiili sunuluşuna iman edilir.

Bu ölçüde, bizzat hakikatin kendisi burada mesele dönüşür: *logos*, tasvir (*figure*) ya da imajdan ayrı değildir, çünkü asli muhtevası tam da *logos*'un kendini tasvir etmesi, sunması, temsil etmesi, ansızın ortaya çıkan ve kendini gösteren, kendini gösterirken de tasvirin orijinalini gösteren bir kişi olarak kendini haber vermesidir: "Beni görmüş olan, Baba'yı görmüştür. Sen nasıl, 'Bize Baba'yı göster' diyorsun?"[3] Gösterilecek herhangi bir şey ya da kişi yoktur, örtüsü kaldırılacak ya da açığa vurulacak herhangi bir şey ya da kişi yoktur. Gizli bir gerçekliğin günışığına çıkarılması olarak ya da bir gizemin şifresinin çözülmesi olarak vahiy/

2 Böylece mesel alegoriden net biçimde ayrılır. Bu bakımdan, ben de, Charles Harold Dood'un *La parabole ou l'enfance du théâtre* başlıklı eserindeki (Belfort, Circé, 2002, *bkz.* s. 50-65) tefsirî tezi yeniden ele alan Pierre Sarrazac'ın kanaatini paylaşıyorum.

3 Yuhanna 14, 9 [Nancy Jean Grosjean'ın Fransızca Kitab-ı Mukaddes çevirisini (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971) takip edeceğini belirtiyor. –çn.] Nitekim bu metinlerin yeniden tercüme edilmesi yönündeki girişimler etrafında dönen tartışmalara mesafeli kalmak istiyorum. Eserleri bir şekilde bu denemeye eşlik eden ya da ona tavsiyede bulunan sanatçılar böyle tartışmalardan haberdar değillerdi.

açımlama (*révélation*) düşüncesi, Hristiyanlığın ya da genel olarak tektanrıcılığın (bir temsil ya da öznel bilginin bir biçimi anlamında) din ya da inançla ilgili bir modalitesinden başka bir şey değildir. Ama derinde yatan, din ve inançla ilgili olmayan yapısında (ya da dinin orada bahse koyulan öz-yapıbozumuyla uyumlu olarak[4]) "vahiy", açığa vurulabilir olan ile açığa vurulanın, "ilahi olan" ile "insani olan"ın ya da "dünyevi olan"ın aynılığını teşkil eder. Aynı sebeple, vahiy kendisiyle birlikte imajın ve orijinalin aynılığını taşır, böylelikle –kesinlikle tutarlı bir şekilde– görünmez olan ile görünür olanın da aynılığına işaret eder.

Buradan şu çıkar ki mesellerin meseli olarak görülen İncil anlatısı kendini aynı zamanda yorumlanacak bir metin ve

4 "Hristiyanlığın yapısökümü"yle, hem Hristiyanlığın –onu aşabileceği varsayılan bir konumdan hareketle– bir analizi, hem de bizzat kendini aşarak, kendini tahttan indirerek bir yandan da hem içinde barındırdığı hem de telafi ettiği kaynaklara erişmenin yolunu açan Hristiyanlığın –bazı tadilatlarla birlikte– kendine has yerinden edilmesi olacak bir faaliyeti anlatmaya çalışıyorum. Esas itibarıyla, söz konusu olan şu: Hristiyanlık katı biçimde dini olandan kendini koparmakla ve kendini onun dışında tutmakla kalmaz, aksine, onun ötesinde, sonunda ilk baştaki basit teizm ve ateizm seçeneklerinden kaçınmak zorunda kalacak şeyin yerini belirtir. Aslında, bu yapıbozum, farklı tarzlarda, "Kitaplı dinlerin" tektanrıcılığının hepsinde iş başındadır. Bu çalışma her zaman şuna karşılıktır. "Tek" tanrı artık tam da "bir tanrı" değildir. Bu konuya başka bir yerde tematik olarak tekrar döneceğim. Okuyacağınız küçük deneme bu temaya riayet ediyor, ama ondan sadece paralelinde besleniyor. [Nancy'nin bu konuda iki ciltlik *Hıristiyanlığın Yapısökümü* başıklı bir eseri var: *Déconstruction du christianisme: Tome 1, La Déclosion* (Editions Galilée, 2005); *Tome 2, L'Adoration* (Editions Galilée, 2010). –en.]

doğru bir hikâye/tarih olarak sunar, zira doğruluk ve yorum orada birbirileriyle ve birbirleri sayesinde aynılaşmıştır. Yine de hakikat nihayetinde ne yorum zemininde bu şekilde ortaya çıkar, ne de hakikatin, daima yeniden başlayan yorumlar kadar sonsuz ve çoklu olacağı bu diğer şekilde. Hakikat ile figürlerinin aynılığı, tam da mesel düşüncesinin açığa vuracağı bir anlamda, başka türlü anlaşılmalıdır. Havarileri İsa'dan mesellerini nasıl kullandığını açıklamasını istediğinde, İsa onlara bu mesellerin "Göklerin Egemenliği'nin sırlarını bilme ayrıcalığı verilmeyenlere"[5] yönelik olduğu yanıtını verir (bu bilginin verildiği kişiler şakirtlerdir). Mesellerin, "Gördükleri halde görmeyen, duydukları halde duymayan ve anlamayan"lara[6] mecazi ifadesi yoluyla asıl anlamı öğreterek, onların gözlerini açması beklenebilirdi. Gelgelelim İsa böyle bir şey söylemez. Bilakis, mesellerin onları duyanlar için Yeşaya'nın şu sözlerini yerine getireceğini beyan eder: "Duyacak duyacak, ama hiç anlamayacaksınız. Bakacak bakacak, ama hiç görmeyeceksiniz!"[7] İşte en bilinen ve en paradoksal cümlelerinden birini tam da bağlamda dile getirir: "Çünkü kimde varsa, ona daha çok verilecek, bolluğa kavuşturulacak. Ama kimde yoksa, elindeki de alınacak."[8] O halde meselin amacı öncelikle görmeyenin körlüğünü devam ettirmektir. Mesel, temsil (*figuration*) (alegori veya misal) yoluyla pedagoji biçiminde iş görmez, aksine pedagojiden imtina edilmesinden, pedagojinin reddedilmesinden ileri gelir.

5 Matta 13:11: "İsa şöyle yanıtladı: 'Göklerin Egemenliği'nin sırlarını bilme ayrıcalığı size verildi, ama onlara verilmedi'."

6 Matta 13:13.

7 Matta 13:14.

8 Matta 13:12.

Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki, "Gördükleri halde görmeyenler" tam da, Yeni ve Eski Ahit'in diğer metinlerinde, putları olduğu kadar onlara tapanları da tanımlamak için kullanılan bir cümledir.[9] "Putlara (*idoles*) tapınma, imajlarla ilişkinin olması bakımından değil, ama bu tanrıların ve onlara tapanların gözleri, ilkin, sadece ilahiliğin ve tapınmanın olabilmesini sağlayan görünür her şeyden önce gelen görme yetisini (*vue*) kendilerinde kabul buyurmadıkları için makhûm edilir. İşte bu nedenle kabul buyurmak/nail olmak (*recevoir*) için zaten sahip olmak gerekir: tam ifadesiyle, alımlama (*réceptive*) yatkınlığına sahip olmak gerekir. Söz konusu yatkınlığın kendisine ancak zaten nail olunmuş olabilir: Bu dinsel bir gizem değil, alırlığın, duyarlığın ve genel olarak duyunun/anlamın (*sens*) bizatihi koşuludur.

"İlahi" ya da "kutsal" kelimeler, her türlü anlamı/duyuyu –anlamlı olanı, hissi olanı ya da duyumsal hazzı (*sensuel*)– başlatan bu edilginlikten veya bu teessürden (*passion*) başka hiçbir şeyi asla belirtmemiş olabilirler.

Mesel imajdan anlama/duyuya doğru gitmez: imajdan zaten verilmiş ya da verilmemiş olan bir görme yetisine doğru gider. "Ne mutlu size ki, gözleriniz görüyor!"[10] der İsa şakirtlere ya da pek çok kez tekrar edilen diğer formül vardır: "Kulağı olan işitsin!"[11] Mesel onu zaten anlamış olana konuşur, zaten görmüş olana gösterir. Diğerlerindense,

9 Bu mesele hakkında, müsaadenizle kendi incelememe atıfta bulunuyorum: "La représentation interdite", *Au fond des images* içinde, Paris, Galilée, 2003.

10 Matta 13:16.

11 Matta 13:19.

aksine, görülecek olanı [görülmesi gerekeni] saklar, hatta görülecek bir şey olduğunu gizler. Bu düşüncenin maalesef en dar dini yorumu şu olurdu: Hakikat seçilmişlere tahsis edilmiştir, ki metne göre bunlar daima az sayıdadır. Ilımlı dini yorum, meselin, daha öte araştırmaya kışkırtan tavsamış ve geçici bir görünüş sunduğunu söylemeye gelir: ama bu, çok açıkça metnin düşünmeyi yasakladığı şeydir (bu sık karşılaşılan bir yorum olsa da). Ama aksine, metin, mesel ile "ruhani" görüşün varlığının ya da yokluğunun, doğrudan ve hemen bağlantılı olduğunu düşünmeye zorlar. Temsilin ya da anlamın harfi harfineliğinin birçok derecesi yoktur; tek bir "imaj" ve onun karşısında tek bir görme (*vision*) ya da körlük vardır. Kuşkusuz, İsa'nın mesellerinden birini şakirtleri için tercüme etttiği birçok kez olur. Fakat, böyle yaparak, sadece onların zaten sahip olduğu görme yeteneğini onlara yeniden kazandırır. Bir kez daha, mesel görme yeteneğini ya da körlüğü geri kazandırır. Hakikatte görme, tanrı vergisini ya da ondan yoksun olmayı geri verir.[12]

Demek ki mesel ne "temsil/mecaz"ın "asıl" ile ilişkisinde, ne "görünüş"ün "gerçeklik"le ilişkisinde ya da mimetik ilişkidededir, mesel imajın görme yeteneğiyle (*vue*) ilişkisindedir. İmaj görme yeteneğiyse görülür;[13] imaj, görme (*vision*) onda

12 Bu tanrı vergisinin ya da bu yoksunluğun olumsallığını nasıl düşünmek gerekir? Burada seçim ya da lüfuf bahsini açmak gerekirdi, ama bu mevzumuzu aşar. Doğrudan bağlamımız dahilinde sadece şunu söyleyelim ki, –makûl bir sebep olmadan, hatta akla karşıt biçimde tayin edilen ya da seçilen– havariler zaten "görme yeteneğine" sahip oldukları için seçilmemişlerdir, bilakis seçildikleri için buna nail olmuşlardır.

13 "L'image est vue si elle est vue" cümlesi: "İmaj görüldüyse görme yeteneğidir." anlamına da gelebilir. –çn.

ve onun yoluyla meydana geldiğinde görülür, aynı şekilde görme ancak imajla ve onda verildiğinde görür. Öyleyse imaj ile görme yeteneği arasında, taklit değil, katılım (pay alma) ve içine nüfuz etme söz konusudur. Görme yeteneğinin görünüre ve dolayısıyla görünürün görünmeze katılması görme yeteneğinin kendisinden başka bir şey değildir.[14] (*Mimesis*'teki *metheksis*, içinde Hristiyanlığın icadının şekillendiği Yunan-Yahudi kesişmesinin sözcelerinden biridir şüphesiz.)

Bu sebeple mesel, kendini bir alegorinin formülünde cılızlaşmaya bırakmaktan uzaktır. Kendisi germe yeteneği armağanından ve zaten sahip olanlara sağlanan bu "fazla"dan pay alır. Meselde, bir "mecaz"dan (*figure*) fazlası vardır, ama aynı zamanda –adeta tersi yönde– ilk ya da son anlamdan da fazlası vardır. Bir görünürlük fazlalığı vardır, daha kesin bir ifadeyle, görünürlük ve görünmezliğin çifte fazlalığı vardır.

İşte bu şekilde meseller tesirlerini dinin çok ötesinde devam ettirmişlerdir. "Karamuk"[15], "İyi Samiriyeli", "Kaybolan Oğul"[16], "saat on birin işçileri"[17] isimlerinde ya da ifadelerinde benzersiz bir parlaklık ışıldar, sadece Hristiyan

14 Burada Platoncu *metheksis* (μέθεξις) kavramı, yani "katılma", "pay alma" söz konusu. Örneğin güzel olan bir nesne güzel ideasına katıldığı, ondan pay aldığı ölçüde güzeldir. –çn.

15 Karamuk ya da delice bitkisi. Bkz. Matta 13:24 "Deliceler Benzetmesi" –çn.

16 Luka 15:11–32. –çn.

17 Matta 20:6, Bağcı Benzetmesi. Yeni uluslararası versiyonda, Kral James versiyonunda olduğu gibi "saat on bir" değil, "saat beş" olarak geçiyor: "Saat beşe doğru çıkınca, orada duran başka işçiler gördü. Onlara, 'Neden bütün gün burada boş duruyorsunuz?' diye sordu" –çn.

dinine değil, eğitimli bir Avrupalının hâlâ bu mecazlara bağlamayı bildiği laikleşmiş ahlâka da indirgenmesi kesinlikle mümkün olmayan bir ilave anlam yankılanır. Kuşkusuz, kültürel tortular olarak bu figürler, "Kavşaktaki Herkül"[18] ya da "koruların ve pınarların *nymphe*leri [perileri]" gibi mitolojik figürlerden pek de farklı değildir. Ama gözden kaçmayacak kadar açık bir fark vardır: Kaynağını mitik ve ritüel bir bağlamdan alan Herkül ve nympheler kendilerini oldukları halleriye sunan doğrudan alegorilerken; meseller inatla, bir şekilde, Schelling'in tam da kendine has gücüyle miti nitelendirmek için yarattığı sözcük uyarınca "tautegorik"[19] olarak kalırlar. Yani meseller başka bir şeyi değil kendilerini ifade ederler. Bu bakımdan, meseller için geçerli olan masallar için de geçerlidir. "Ağustosböceği ve karınca" masalında, tasasızlık ve öngörülü çalışkanlık zıtlığından daha fazlası vardır. Kavramların fışkırmalarına izin veremediği anlam kaynaklarını bitimsizce yeniden

18 "Herkül'ün seçimi" veya "Herkül'ün yargısı" diye de bilinen, Ksenophon Sokratik diyaloglar koleksiyonu *Memorabilia*'da (2.1.21–34) anlatılan eski Yunan meseli: genç Herkül'e/Herakles'e Kötülük ve Erdem –haz dolu bir yaşamla zorlu ve şerefli bir yaşam– arasında seçim yapmasının istenmesini anlatır. Albrecht Dürer'in 1498 tarihli aynı isimde ünlü bir tablosu vardır: "Hercules at the Crossroads: Herakles am Scheideweg" –çn.

19 Kelime anlamı "aynı şeyi farklı kelimelerle ifade eden"dir. Bu anlayış alegoriye değil, sağduyuya dayalı bir yorumu öne çıkarır. Mitin anlamı kendisinde aranır. Mit fiilen ne diyorsa açıkça onu demek istiyordur. Anlam bizzat kendi gelişiminden çıkar. Bu gelişme gezegensel anlayışlardan, Vahyin ya da Tanrı'nın zat olarak insana tecessüm etmesinin girizgahını teşkil eden ilahi varlıkların antropomorfik anlayışlarına doğru gider. –çn.

canlandıran figürler, silüetler, isimler ve seslilikler vardır. Nihayetinde, masalın hakikati daima anlamca "ahlakilik"in ona sağladığından daha fazlasıdır. Anlamın ötesinde: görünür mecazlılığının tam ortasındaki görünmez. Fakat –Phaidros'tan La Fontaine'e– fabllarla birlikte söz konusu olan, tipik olarak büyüsü bozulmuş bir hakikattir. Fabl, mitin tersidir; kutsal büyüklüğü olmayan derstir (oysa mit ölümlülerin trajik yere serilmesinden başka bir ders barındırmayan ölümsüz ihtişam olurdu.)

Ama Hristiyan meseli başka bir yolun önünü açar, bütün modern edebiyatın bu yolla asli bir ilişkisi olması gayet mümkündür (ya da belki bütün modern sanatın da: bir anlamda, bu küçük kitap biraz bu hipoteze zemin oluşturmaya uğraşıyor). Hakikatinin fazlalığı, düzenleyici bir ilke önererek, her özel vakayla bir şekilde nispeti aşan genel bir dersin belirsiz karakterine sahip değil. Ama fazlalığı her zaman öncelikle kaynağının ya da muhatabının fazlalığıdır: "Kulağı olan işitsin!" Her şeyden önce –ya da daha incelikli bir şekilde, aynı zamanda mesajın kendisinde de– dinleme kapasitesine ya da yatkınlığına konuşmayan "mesaj" da yoktur. Bu ("Dikkat edin! Kulak verin!" türünde) bir teşvik ya da tavsiye değil, bir uyarıdır. Anlamıyorsanız, sebebini metnin kapalılığında aramayın, içinize, kalbinizdeki karanlığa bakın. Mesajın ayrıntılı muhtevasından ziyade etkili olan şudur: Burada onu almayı isteyen ve bilen için, seslenilmeyi isteyen ve bilen için bir mesaj var. Mesaj kapalı kulağa bir şey söylemez, ama açık kulağa bir dersten fazlasını anlatır. Anlamdan daha azı ya da çoğu: Ya hiçbir şey ya da ansızın mevcut ve her defasında benzersiz olan bütün hakikat.

Böylece metin –ya da kelam– her şeyden önce, asıl anlamından önce (ya da onun sonsuzca ötesinde) muhatabını, bu metni uygun biçimde dinlemeye ve dolayısıyla bizzat metnin içine, anlamın ya da anlamın ötesine geçmenin en mahrem hareketine ve *esersizliğine* (*désœuvrement*) zaten girmiş kişiyi talep eder. Bu talebin bundan başka bir anlamı da şudur: mesel onu işitmeyi bilen kulağı bekler ve sadece meselin kendisi kulağı kendine has dinleme kapasitesine açabilir. Çok sonra söyleneceği gibi, bir yazar kendine mahsus okurlarını bulmalıdır, ya da başka deyişle, kendine mahsus okurları yaratan yazardır. Mesele her zaman anlamın ya da anlamötesinin birden belirmesidir: kendimi kendime hitap ederken duyduğum yankının; başkasının sesinde kendime –en bana mahsus kulakmışçasına başkasının kulağına– cevap verdiğim benzersiz bir yankının aniden belirmesidir.

Aralarında mümkün hiçbir uzlaşma olmaksızın, imanı inançtan ayıran şey olmaz mıydı bu? Zira inanç başkasında, özdeşleştiği ve teselli bulduğu (*o iyi, o beni kurtaracak*) bir aynılık koyar ya da varsayar. Halbuki iman kendini, başkası tarafından yapılmış, kendi başıma bilmediğim bir dinlemeye fırlatılan şaşırtıcı bir çağrıya muhatap olmaya bırakır. Fakat inancı imandan ayıran şey, dini, edebiyat ve sanattan ayıran şeyle (bu terimleri bütün hakikatleriyle duyduğumuzu varsayarsak) özdeştir. Gerçekten de mesele duymaktır: kendi kulağımızı dinlerken duymak, gözümüzün baktığını görmektir, kulağımızı duymaya açan ve bu açılışta tutulanlar mevzubahisken dahi.

AYRILMAK ÜZERE*

* *Partance* eskiden gemilerin "kalkış" ını, "kalkma ânı"nı belirtmek için kullanılırmış. Başlığı oluşturan "En partance" ise "Kalkmak üzere olan" anlamına gelir. Burada İsa'nın "gitmek, ayrılmak üzere" olduğunu ifade ediyor. Metinde yerine göre "ayrılış", "gitmek üzere olmak", "ayrılış ânı" gibi ifadeler bu çerçevede kullanılmıştır. –çn.

Yuhanna İncili'ndeki bir hadise, bir yavaş yavaş yok olmanın vuku bulduğu bu aniden belirişe örnek vermek için bilhassa uygundur. İsa'nın ağzından çıkan bir mesel değildir bu, onun yaşamının ve vazifesinin oluşturduğu genel meselden bir sahnedir. Bu sahnede İsa konuşur, hitap eder ve hemen gider. Orada olduğunu ve hemen gideceğini söylemek için konuşur. Başkasına sandığı yerde olmadığını, aslında huzurda bulunduğu halde çoktan başka bir yerde olduğunu söylemek için konuşur: buradadır, ama tam burada değildir. Anlamak başkasına düşer. Görmek ve işitmek başkasına düşer.

Bu hadise, *Noli me tangere* başlığıyla[1] bilinir, özellikle resimde sık sık ele alınmıştır –yine de açıktır ki, "Müjde"[2]

1 Diriliş bahsinde, İsa'nın mezarından çıkıp canlandıktan sonra kendisini karşısında gören Magdalalı (ya da Mecdelli) Meryem'e "*Dokunma Bana*" demesi. Bkz. Yuhanna 20: 17: "İsa, "Bana dokunma!" dedi. "Çünkü daha Baba'nın yanına çıkmadım. Kardeşlerime git ve onlara söyle, benim Babam'ın ve sizin Babanız'ın, benim Tanrım'ın ve sizin Tanrınız'ın yanına çıkıyorum." Kral James versiyonun da ifade "Beni alıkoyma" ("Do not hold me") diye geçer. –çn.

2 Müjde, iyi haber anlamına gelen "Beşaret" (*Annunciation*), Hristiyanlık terminolojisinde Cebrail'in Meryem'e İsa'nın doğumunu

ya da "Çarmıha Gerilme" gibi büyük kanonik hadiseler kadar karşımıza çıkmaz, hatta benzerlik gösterdiği Emmaus[3] hadisesinden çok daha az işlenmiştir.[4] Bu şüphesiz başlığı dile getirilmiş bir söz olan tek "tablo"dur. (Doğrusu bazen, ama nadiren, örneğin Rembrandt gibi bir ressam *İsa ve Mecdelli Meryem Mezarda* başlığını seçmiş, sahnenin bu ânını *"noli"* sözünden az önceye yerleştirmiştir: belki de dokunma konusundan sakınmak ya da konunun yerini değiştirmek istemiştir.) İsa'nın (ya da başka kişiliklerin) diğer sözleri, her ne kadar örnek alıntı ve sabit cümle statüsü kazansalar da (örneğin, "Zakkay, çabuk aşağı in!,"[5] "Kalk Lazarus"[6]), yine de bir sahnenin başlığı, sonra da bir resmin konusu olmamışlardır. Buna mukabil, *Noli me tangere* bunu o derece

önceden bildirmesini ifade eder. "Beşaret-i Meryem" olarak da bilinir. Bu hadise İncil'de Luka 1:26-38 bölümünde, Kur'an'da ise Âl-i İmrân Suresi 45. ve 51. ayetler ile Meryem Suresi 16. ve 26. ayetler arasında yer almaktadır. Fra Angelico, Leonardo da Vinci, Sandro Botticelli, Matthias Grünewald gibi ressamlar eserlerinde bu konuyu işlemişlerdir. –çn.

3 Emmaus Yolunda İki Öğrenci. Bkz. Luka 24: 13-35; İsa'nın dirildikten sonra Emmaus yolunda iki öğrenciye görünmesi. –çn.

4 Thomas'ın İsa'nın yaralarına dokunması hadisesiyle de benzerlik taşır; ama her hadiseye hasredilen pek çok tabloyu değerlendirmem mümkün değil. Nicelik farkı sahnelerin teolojik ve manevi önemleriyle olduğu kadar mecaz düzenindeki yankılarıyla da –ya da resimden ne çağırdıklarıyla veya neyi açıklamasını istedikleriyle– alakalıdır. Ama bu özel *Noli me tangere* örneğinde hissedilir bir muğlaklık mevzu bahis olabilir. Burada, sahnenin ve Mecdelli Meryem karakterinin çağrıştırdığı tensel yananlamlara ilişkin bu muğlaklıktan bahsedeceğiz.

5 Luka 19:5 –çn.

6 "Lazar, dışarı çık" diye de geçer: Yuhanna 11:43.

başarmıştır ki "bir *Diriliş*" ya da "bir *Emmaus'ta Son Akşam Yemeği*" der gibi "bir *Noli me tangere*" demek mümkündür. Daha da iyisi, bu formül (nasıl adlandırmalı bunu? Bir tabir olmadan bir sözden fazlasıdır...) İncil'deki sahneyle aşikâr bir ilişkisi olmayan eserler için bazen başlık olarak tekrar edilme talihine kavuşmuştur,[7] hatta bir bitki bu isme alma onuruna erişmiştir.[8] Böyle lütûfkar bir kadere hemen bir sebep bulmaya çalışmayalım, kaldı ki İnciller'de yer alan bir ifade için dinsellikten muhtemelen en uzak kaderlerden biridir: *Noli me tangere* –"Dokunma bana"– ister tensel, ister saldırgan olsun bir temas yasağını, bir geri çekilmeyi, korkudan ya da edepten dolayı bir kaçınmayı akla getirir. Fakat evvela, asıl manada dini ya da kutsal bir nitelik sunan hiçbir şey yoktur; hele, bu sözlerin dile getirilişine, Yuhanna'nın

7 Philippin José Rizal'ın, aynı zamanda ekrana taşınan ve "müzikal" olarak sergilenen ünlü tiyatro oyunu kadar (diğerlerinin yanı sıra, Arman, Sayed Alavi ya da Sam Taylor Wood gibi) çağdaş sanatçıların birçok enstalasyon çalışması, cinsel istismar anlatılarından oluşan bir kitap (Marie L.), Jacques Riviette'in bir filmi (*Out 1: Noli me tangere*) ya da koreografiler (Ch. Vincent), Wyatt'ın Anne Boleyn için bir şiiri ve hatta armalar veya 1860 tarihli ayrılıkçı bir bayrak, hatta hatta cins bir kedinin ismi de bu duruma örnektir. Eski tıpta, bütünüyle alınamıyorlarsa, büyümelerine yol açmamak için dokunulmaması daha iyi olan bazı tümörlerin adı da olmuştur. İncil'deki pek az cümle bu kadar saçılmıştır. Onu, Villiers de'Isle-Adam'ın *Maryelle* isimli bir öyküsünde bile bulabiliriz. Kahramanı hafifmeşrep bir kadın olan öykü şöyle başlar: "Mabille'in ölümü, yeni tavırları, kasvetli kıyafetlerinin ketum zarafeti, nihayet *noli me tangere* havaları..." Müzik için bkz. not. 5, s. 108.

8 *Impatiens noli tangere*, kına çiçeği (Balsaminaceae Impatiens) ailesinin bir çeşididir, bu bitki temasa tepki verir. *Impatiens noli tangere*'ye dokunulduğunda tohumunu kaybeder.

onları yazdığı bağlama kasten yapılan bir gönderme eşlik etmiyorsa, teolojik ya da manevi bir karaktere neredeyse hiç sahip değildirler. Bu örnekte, her şey daha ziyade, başta İncil'den alınmış bir sözcük değil de İncil'in başka bir yerden alıp kullandığı bir sözcük söz konusuymuş gibi vuku bulur –biraz, İncil'in mesele dönüştürmek üzere yaygın halk hikâyelerini (bir bağcı, genç kumarbaz, saldırıya uğrayan yolcu) tekrar etmesini andırır biçimde.

"Dokunma bana" kaydedeğer linguistik bir oluşum teşkil etmediği gibi bir nevi kişisel ağız (*idiolecte*) da değildir. Ama tek başına, en azından müphem bir bağlamın göstergesi olarak değere sahip bir cümledir. Öyleyse "benimle konuşma" gibi emsal bir cümle bir bağlam beklentisi içinde ("sessizliğe ihtiyacım var", "seni dinlemek istemiyorum" ya da "sana inanmayacağım" veyahut tam tersine "anladım zaten seni") muallakta kalırken, en azından "bana dokunma" zorunlu olarak bir tehlike karşısında uyarı mahiyetindedir ("canımı acıtırsın", "canını yakarım", "dürüstlüğümü bahis konusu ediyorsun" ya da "kendimi savunurum"). Tek kelimeyle ve onu bir deyişe dönüştürerek –kaçınmak zor–, "bana dokunma", herhangi bir bağlam dışında dahi, dokunan, dokunmamazlık edemeyen bir cümledir. Genel olarak dokunmayla ilgili bir şeyi dile getirir ya da dokunmanın duyarlı (*sensible*) noktasına dokunur: en âlâ teşkil ettiği bu duyarlı noktaya (velhasıl duyarlılığın *nokta*sıdır) ve onda duyarlı noktayı biçimlendiren şeye. Fakat bu nokta tam da, dokunmanın dokunmadığı, dokunmayı (sanatını, nezaketini, zarafetini) ifa etmek için dokunmamak zorunda olduğu noktadır: nokta ya da dokunmanın bir araya getirdiği şeyi ayıran boyutsuz uzam, dokunmayı (*toucher*, ing. *touching*) dokunulundan,

dolayısıyla da dokunuşu (*touche*) kendisinden ayıran çizgi.[9]

Eğer kültür ve sanat bu cümleyi kendine mal ettiyse, o halde kuşkusuz İncil'in kendisinin dışında, dokunmanın özünde bulunan bu mesafede, aynı zamanda –Freud'u saptadığı gibi,[10] kutsallığın kurucu yapısı olarak tabudaki ana bahis olan– dokunmayı yaratmış aşılamaz bu uç uca değmede aramış olduğu bir şeyi telafi etmek için yapmıştır bunu. *Dokunulamaz* –ki bizim Batılı gözlerimiz için, Hindu *parya* figürü bunun en çarpıcı örneğidir–, kutsalın, yani geri çekilmenin, mesafenin, ayrımın ve nispetsizliğin olduğu her yerde, onlara eşlik eden (ya da onları kuran) duyguyla birlikte mevcuttur.

Dikkat çekicidir ki Oidipus –bizim Batı kutsallığımız(dan arınmamız)ın, İsa'yla birlikte diğer başlangıç figürü, onun öteki figürü olmasa da, aslında en âlâ ikizi– ölmek üzere Kolonos yakınındaki koruluğa çekildiğinde onu takip edenlere şunu söyler: "Gelin, dokunmadan..."[11]

9 Bütün bu dokunma problematiği elbette Jacques Derrida'nın *Le Toucher, Jean-Luc Nancy* (Galilée, 2001) başlıklı çalışmasına borçludur. Dahası bu kitapta, *Noli me tangere* hadisesinden, Mesih efsanesinde dokunmanın genel rolü anılırken bahsedilmiştir. Bu anmanı kendisi "Hıristiyanlığın yapısökümü" diye adlandırmış olduğum meseleyle bir ilişkiye kayıtlıdır. Derrida bu meseleye, burada çok fazla indirgeyerek ele almadığımı umduğum, şüpheci ya da hahamvari (*rabbinique*) bir mesafeyle değinme/dokunma niyetindedir.

10 Bkz. *Totem ve Tabu*, II, 2.

11 Sophokles, *Oidipus Kolonos'ta*, d. 1544 (Sophokles, nesirde, kendisinden bahsedeceğimiz *hapto* fiilinden daha ender başvurulan *psauo* fiilini kullanır; *hapto*'nun anlamı daha ziyade "bağlamak" kütüğünde bulunurken, ikinci fiilin anlamı "sürtünmek" ("hafifçe dokunmak") kütüğünde yer alır.

Fakat belli bir anlamda, hiçbir şey ve hiç kimse Hristiyanlıkta dokunulmaz değildir, çünkü Tanrının bedeni bile yiyecek ve içecek olarak sunulur. Çeşiti ritüellerin, bilhassa Katolik ve Ortodoks ayinlerin, dokunma yasaklarını ya da arındırıcı tedbirler olmadan dokunmayı kurala bağlayarak en sıradan dini düzenlemelere katılması, Hristiyanlığın düşüncesinin veya asıl güdüsünün bu mahiyette olmamasını engellemez. Aksine Hristiyanlık, bir anlamda, dokunuşun, duyulurun, doğrudan doğruya bendene ve kalbe mevcudiyetin dininin icadı olmuş olacaktır. Bu bakımdan, *Noli me tangere* sahnesi bir istisna, teolojik bir *hapax* [bir defa] olurdu. Ya da bu sahne iki sözü, tezat oluşturan ya da paradoksal bir tarzda birlikte düşünmeyi talep eder: "*Hoc est corpus meum*"[12] ve "*Noli me tangere*": ve belki gerçekten de tam olarak bu paradoks söz konusudur.

Fakat bu sahnede, İncil anlatısı dahilinde düşünüldüğünde asıl anlamda istisna olan şey şu vasıftır: burada Mesih dokunmayı dirilmiş bedeninden kasten uzak tutar. Başka hiçbir ân İsa kendisine dokunulmasını yasaklamamış ya da reddetmemiştir. Burada, Paskalya[13] sabahında ve ilk görünüşü esnasında Mecdelli Meryemin jestini durdurur ya da engeller. Dokunulmaması gereken, dirilmiş bedendir. Şunu da anlayabiliriz: bu bedene dokunulmamalıdır, çünkü ona dokunulamaz: dokunulmalık değildir. Ancak bu hava gibi, gayri maddi, hayaletimsi ya da hayali bir bedenin söz konusu olduğu anlamına gelmez. Daha sonra tekrar döneceğimiz metnin devamı, bu bedenin elle tutulur olduğunu

12 "Bu benim bedenim." Bkz. Luka 22:19, Matta 26:26, Yuhanna 6:54. –çn.

13 İsa'nın çarmıha gerildikten sonra 3. günde dirilişi, Diriliş günü. –çn.

gösterecektir. Ama burada, kendini olduğu gibi sunmaz. Ya da daha doğrusu, razı olabileceği bir temastan kaçınır. Dirilmiş olarak varlığı ve hakikati bu kaçınmada, tek başına söz konusu dokunmanın önemini anlatan bu geri çekilmede yatar: bu bedene dokunmayarak, ebediyetine yaklaş (*toucher à*). Aşikâr mevcudiyetiyle temas etmeyerek, gidişinden (*départ*) ibaret olan gerçek mevcudiyetine eriş.

Yuhanna'nın Yunanca aslında, İsa'nın cümlesi şunu söyler: "*Mê mou haptou.*" Benzer bir kullanımda, *haptein* –"dokunmak"– fiili "alıkoymak, geri tutmak, durdurmak" anlamını da alabilir.

Mesih alıkonmak istemez, zira gider: bunu hemen söyler, henüz Baba'ya kavuşmamıştır ve ona doğru gider. Ona dokunmak, onu alıkoymak, onun doğrudan mevcudiyetine katılmak olacaktır ve bu nasıl ki dokunmaya inanmak (şimdinin/hediyenin mevcudiyetine inanmak) olacaksa, aynı şekilde, kendisi uyarınca dokunmanın ve mevcudiyetin bize geldiği ayrılış ânını (*partance*) kaçırmak olacaktır. "Diriliş" dini olmayan anlamına ancak böyle kavuşur. Din için, ölümsüzlüğün düşlemsel güvencesini taşıyan bir mevcudiyetin yeniden başlaması olan şeyin, burada, anlamını bu ayrılışa göre taşıyan, mevcudiyetin hakikaten geri çekildiği ayrılıştan başka bir şey olmadığı ortaya çıkar. Geldiği gibi gider. Yani bu mevcudiyet, hareketsiz, kendiyle aynı, bir kullanım ya da bir kavram için müsait bir şeyin şimdide sabitlenmesi anlamında *var* değildir. "Diriliş" (*résurrection*), kıyama kalkmaktır (*surrection*), elde mevcut olmayanın (*indisponible*), başkanın ve *bizzat bedende ve beden olarak* ortadan kaybolanın/ölenin aniden belirmesidir. Bu bir sihir numarası değildir, onun tam tersidir. Ölü beden ölü olarak kalır ve mezardaki

"boşluk"u yaratan odur, ama daha sonra teolojinin "şanlı" (yani görünmezin parlaklığıyla pırıl pırıl parlayan) diye adlandıracağı beden, bu boşluğun tam da mevcudiyetin boşaltılması olduğunu açığa vurur. Hayır, burada hiçbir şey elde mevcut/müsait (*disponible*) değildir: bu sonlu/bitmiş hayata dair bir anlamı ele geçirmeye çalışma; esas itibariyle uzaklaşan ve uzaklaşırken bizzat kendi mesafesinden sana dokunan (ifadenin iki anlamında: kendi mesafesinden ve mesafesiyle sana dokunan) şeye dokunmaya/yaklaşmaya (*toucher à*) çalışma, onu alıkoymaya çalışma, sanki bir yandan beklentilerini sürekli hüsrana uğratırken sana dokunuyormuş, kıyama bile kalkmayan şeyi senin önünde, senin için kıyama kaldıran şeyle sana dokunuyormuşçasına kalıver. Bu kıyama kalkma ya da dirilliş, seni hüsrana uğratmaya ve ona doğru uzanmış elini uzaklaştırmaya çalışan şandır. Zira parlaklığı mezarın boşluğundan başka bir şey değildir. "Dirilmiş olan", birine diğeri yoluyla aracılık etmez. Onların nasıl da hazır bulunmadıklarını (*absentement*),[14] dokunmanın akla getirilemeyeceği aynı mesafede olduklarını meydana çıkarır ("açığa vurur" [*révéler*]), çünkü o –sadece o– bize canevimizden dokunur: ölmek üzereyken.

Burada ölüm, dinin bu sözcüğe alelacele vermek istediği anlamda "yenilgiye uğratılmamış"tır. Nispetsizce yayılmış, sadece bir müteveffa olmanın sınırlarından kurtulmuştur. Boş mezar, ölümü, ölünün ayrılışında sınırsızlaştırır. O temelli "ölü" değildir [temelli "ölmemiş"tir]. Süresizce ölür, o gitmeyi kesmeyendir. O, "bana dokunma" diyendir,

14 *Absentement*: Hem namevcut olmayı, yerinden ayrılmayı, uzaklaşmayı, yoklamada noksan olmayı hem de kendisi burada kafası başka yerde olmak anlamında dalgınlığı belirtir. –çn.

zira mevcudiyeti süresizce yenilenen ya da uzatılan bir yok oluşun/ölümün mevcudiyetidir. *Bana dokunma, beni alıkoyma, ne beni tutmayı ne bana ulaşmayı düşün, zira ben Baba'ya doğru gidiyorum, yani hâlâ ve daima ölümün gücünün ta kendisine ve onda uzaklaşıyorum, bu ilkbahar sabahında onun gececil parlaklığında eriyorum. Çoktan yola çıkıyorum, sadece bu gidişte, bu ayrılıştayım. Gitmek üzere oluşun gideniyim* [le partant de la partance], *varlığım ondan ibaret ve sözüm şudur: "Ben hakikat, gidiyorum."*[15]

*

Nihayet, İsa "Baba'ya doğru" gittiğini söylüyorsa, bu mutlak surette *gittiği* anlamına gelir. "baba" (ilk harfi büyük ya da değil: Yunancası burada bunu şart koşmaz) namevcut olandan, ortadan kaldırılmış olandan başkası değildir, hazır bulunan "kardeşlerim"in, kadının bulmaya gidebileceği ve bulmaya gitmek zorunda olduğu kişilerin tam zıttıdır. O, namevcut olan için, uzaktaki için yola çıkar. Yerinden ayrılır/uzaklaşır (*s'absenter*), şanın, yani mevcudiyetten daha fazlasının parlaklığının, verili, elde mevcut, hazır/yatkın olandaki fazlalığın ışıldamasının kaynaklanabileceği tek yer olan bu boyuta geri çekilir. Eğer ağzından "Beni görmüş olan, Babayı görmüş olur."[16] sözleri çıkabildiyse, o halde Baba ne başkasıdır, ne başka yerdedir; ama o, şimdi ve burada, görülmediği halde parlayandır, ışıkta değil onun ardında olandır. İşte bu nedenle söz konusu şan kabul buyrulduğu ve aktarıldığı müddetçe parlar: "Fakat biz hepimiz peçesiz yüzle Rabbin şanını aynadaymış gibi

15 Yuhanna 14:6: "İsa ona dedi: Yol ve hakikat ve hayat benim; ben vasıta olmadıkça, Babaya kimse gelmez." Bkz. Lacan'ın ünlü formülü: "Ben hakikat, konuşuyorum." –çn.

16 Yuhanna 14:9 –çn.

görerek, şan üstüne şanla, aynı surete dönüşüyoruz, adeta Rabbin Ruh'u sayesinde."[17]

Diriliş, yaşama dönüş değildir. Ölümün bağrındaki şandır: Aydınlanması mezarın karanlığıyla bir olan karanlık bir şan. Gelip geçen yaşamın ölüm yoluyla devamlılığından ziyade, ölümdeki ve ölümün bir başka yaşamın(ın) süreksizliği söz konusudur. Lazarus hadisesinde İsa, "Ben dirilişim"[18] dediğinde kastettiği dirilişin (örneğin Osiris ya da Dionysos gibi mitolojilerdeki sürece benzer) bir yeniden doğuş süreci değil, ama "ben dirilişim" diyen kişiyle ilişkiden ibaret olduğu ya da daha ziyade bu ilişkide vuku bulduğuydu.

Ayetin devamı şunu beyan eder: "Bana iman eden [inanıp güvenen] ölmüş ola da, yaşar." Ona inanıp güvenmek, yani iman içinde olmak, cesedin yeniden doğmasının mümkün olduğuna inanmak değildir. Ölünün huzurundaki bir duruşun (*tenue, stance*) emniyetinde sebatla durmaktır [birbirini tutmaktır]. Bu duruş harfiyen *anastatis*'tir, "diriliş"tir, yani kaldırma/yükseltme (*relèvement*) ya da ayağa kalkma (*soulévement*) ("kıyama kalkmak" da Yunanca sözcüğün mümkün bir anlamıdır).[19] Ne yeniden hayat bulma, ne yeniden canlanma, ne yeniden yaratılma, ne yeniden doğma, ne yeniden can bulma, ne tecessüm. Bunun yerine, ayağa kalkma, mezarın yataylığında amudi dikeylik olarak *ayak-*

17 2. Korintliler, 3:18.

18 Yuhanna 11:25. Bazı elyazmaları "ve yaşamım" diye ekler (*ego eimi he anastasis kai he zoe*).

19 Ayaklanmaya ya da kaldırmaya işaret eden İbranice *qûm* kelimesi, Yahudi "diriliş" düşüncesini haber veren metinlerde bulunur ve *anastasis* kelimesinin kullanımı kadar yakın anlamdaki *egeiro* fiili de ondan gelir.

lanma (levée)[20] veya *kaldırma* (le lever) –onu bırakmayarak, onu hiçliğe indirgemeyerek, ama onda, bir dokunulamaz olanın, bir erişilemez olanın duruşunu (dolayısıyla da ölçülülüğünü, dizgenlenmişliğini) olumlayarak.

Bu kaldırma/ayaklanma, Derrida'nın Hegelci *Aufhebung*'u [muhafaza ederek aşmayı] tercüme etmek için bu sözcüğe verdiği anlamda bir "kaldırma" (*relève*) değildir. Silinen, sönen yaşamı daha üstün bir yaşamın gücüne taşımaz. Ölümü ne diyalektikleştirir ne de aşkınlaştırır: ölümde, bir yaşamın, ölümsüz olmasıyla bütün yaşamların ve tekil olmasıyla her yaşamın hakikatini kaldırtır/yükseltir. Ölü yaşamın madden parça parça çözüldüğü yatay düzeyle nispetsiz dikey hakikati. Bu nedenle aynı zamanda başka bir yaşama geçişe dair bütün temsillerle de nispetsiz: dirilişle birlikte, artık gölgeler krallığında yaşayan ölü, Lethe civarında başıboş dolaşarak işkence çeken ruh yoktur.[21]

Lazarus hadisesinde, ölü sargılarla bağlı ve kefenle örtülü halde mezardan çıkar: Fantastik bir filmin sahnesi değildir bu, ölümün bağrında kalkmış dik duruşun meselidir. Bir dikilme değildir –ne fallik anlamda, ne anıtsal anlamda, halbuki bu iki anlam bu bağlamda yeniden ele alınıp işlenebilirdi– söz konusu olan ölümde ve ölümün karşısında ayakta-dik-durmaktır. Burada hem trajik "ayakta ölmek"[22]

20 "Levée (inf. raising) du corps" aynı zamanda "cenazenin kaldırılması" anlamına gelir –çn.

21 Dirilmiş İsa, kanonik dini metinlerin dışında kalan [apokrif] metinlerde zaman zaman bir "hayalet"le karşılaştırılır (örn. *Petrus'un Birinci Mektubu*, 11), ama bu ender görülür. Kitab-ı Mukaddes'te yer almaz.

22 Söz konusu olan sadece savaşçı yiğitliğinin tasviri değil, trajik ölümün her zaman dik, ayakta bir ölüm, yani doğal bir hastalık sürecinin

kahramanlığıyla, hem de Hegelci tinin ölümünde[23] sürüp giden bir yaşamla birlikte tınlayan bir şey vardır. Yine de fark –çok küçük, ayırt etmesi zor bir fark– *anastasis*'in kendi, kendine mahsus özne olmayıp ya da ondan husule gelmeyip, başkadan kaynaklanmasından ileri gelir: *Anastatis* kendiye başkadan gelir ya da yine, kendide başkasının kaldırılması/yükseltilmesidir. Kalkan ve ölü bende dirilen, başkasıdır. Beni diriltmekten ziyade benim için dirilen başkasıdır. Yine başka bir ifadeyle, "ben diriltildim [diriltilmiş olanım]" benim gerçekleştireceğim bir eylemi değil, maruz kalınan ya da kabul buyurulan bir edilginliği ifade eder. "Ölüyüm [öldüm]" (imkânsız söz) ve "ben diriltildim [diriltilmiş olanım]" aynı şeyi söyler, aynı edilginliği ve aynı çileyi/tutkuyu anlatır; aynı şekilde, "ölüyüm [öldüm]" demek için, doğal mucizeleri olan bir dinin temsilinin anladığı gibi, "diriltilmiş" olmak gerekirdi. Ama iki sözcenin örtüşmesi şunun mümkün olmadığına delalet eder: yaşam ne kadar az öyleyse ölüm de o kadar az, öylece kendiyle aynıdır ve kendinin zamandaşıdır: ne ölü, ne canlı, sadece bir *şimdi* (*présent*) vardır. Her daim birinin başkasına, ötekiye doğru ya da öteki bünyesinde sunuluşu: ayrılmanın sunuluşu.

Tek cümleyle: *bedenin kaldırılması* ifademizin birbirinden ayrılmaz kılınmış iki anlamı.

sonundan gelmeyen, şiddetli bir ölüm olmasıdır. Erkek darb eder ya da darb edilir, kadın kendini asar. Hatırlatmaya gerek var mı? Antigone, mezarı olacak yeraltı mahzenine, Hemon'la birlikte, canlı, ayakta hapsedilir ve mahkûmiyetini geri çekme üzere çok geç geri gelen Kreon tarafından orada asılmış halde bulunur.

23 "Ama ölümden korkan ve kendini yıkımla lekelenmemiş tutan yaşam değil, tersine ona dayanan ve onda kendini koruyan yaşam Tinin yaşamıdır." (*Tinin Görüngübilimi*, İdea, 2015, s. 20, çev. Aziz Yardımlı).

NOLİ ME TANGERE TABLOLARI



Rembrandt, © Buckingam, II. Elizabeth koleksiyonu, Londra



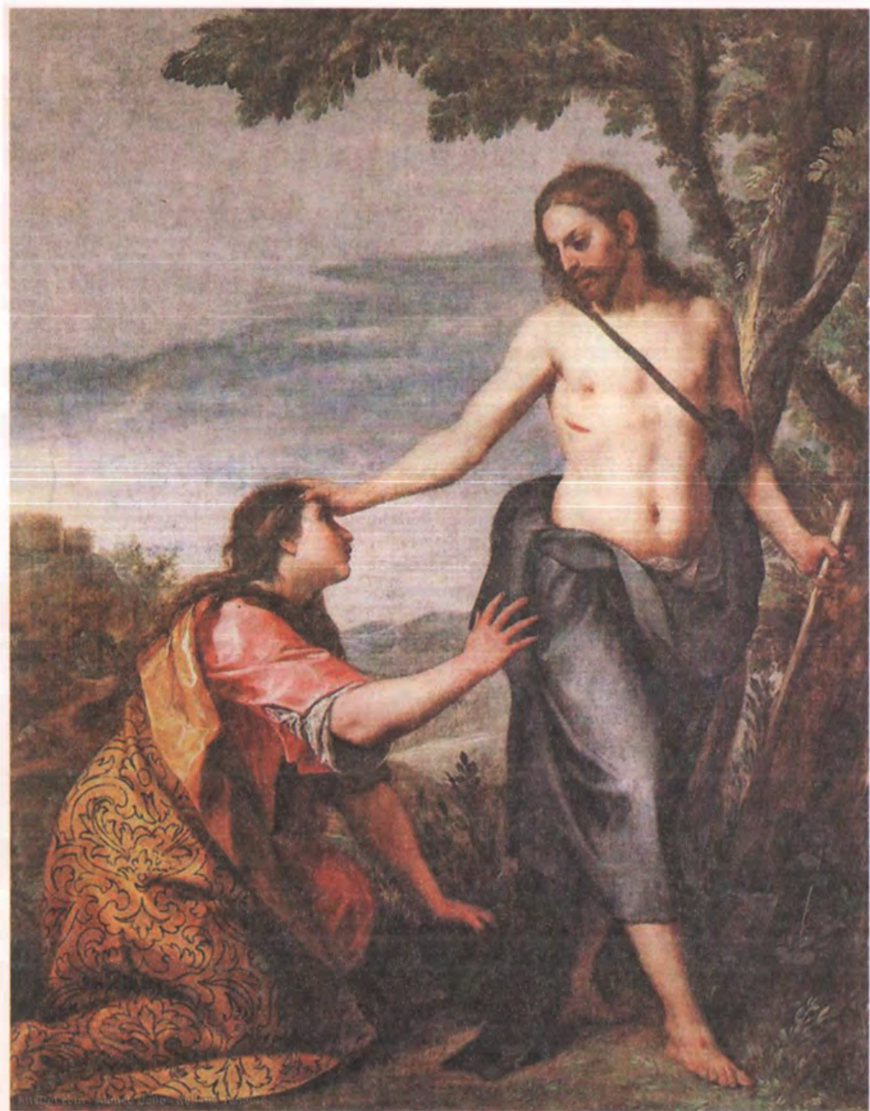
Dürer, ağaç baskı *Küçük Çile* 32. levhası (Bartsch kataloğunuda No. 47)



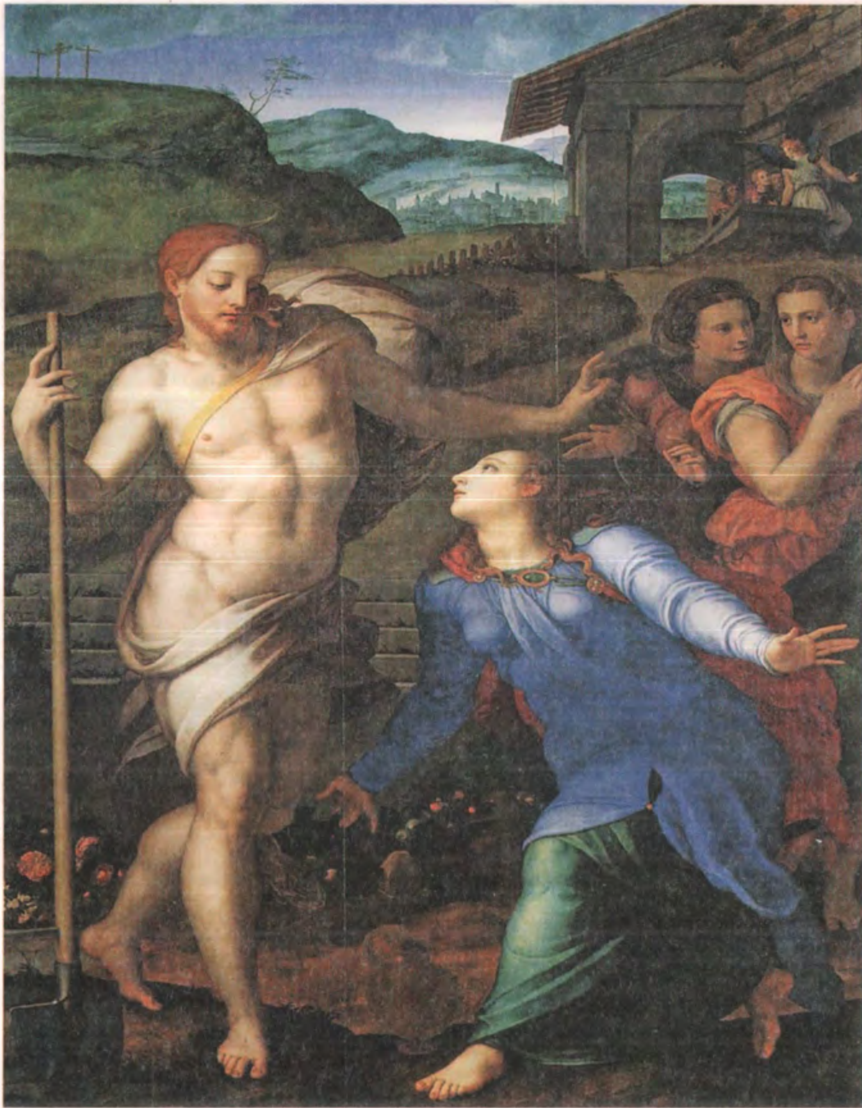
Titian, ©National Gallery, Londra



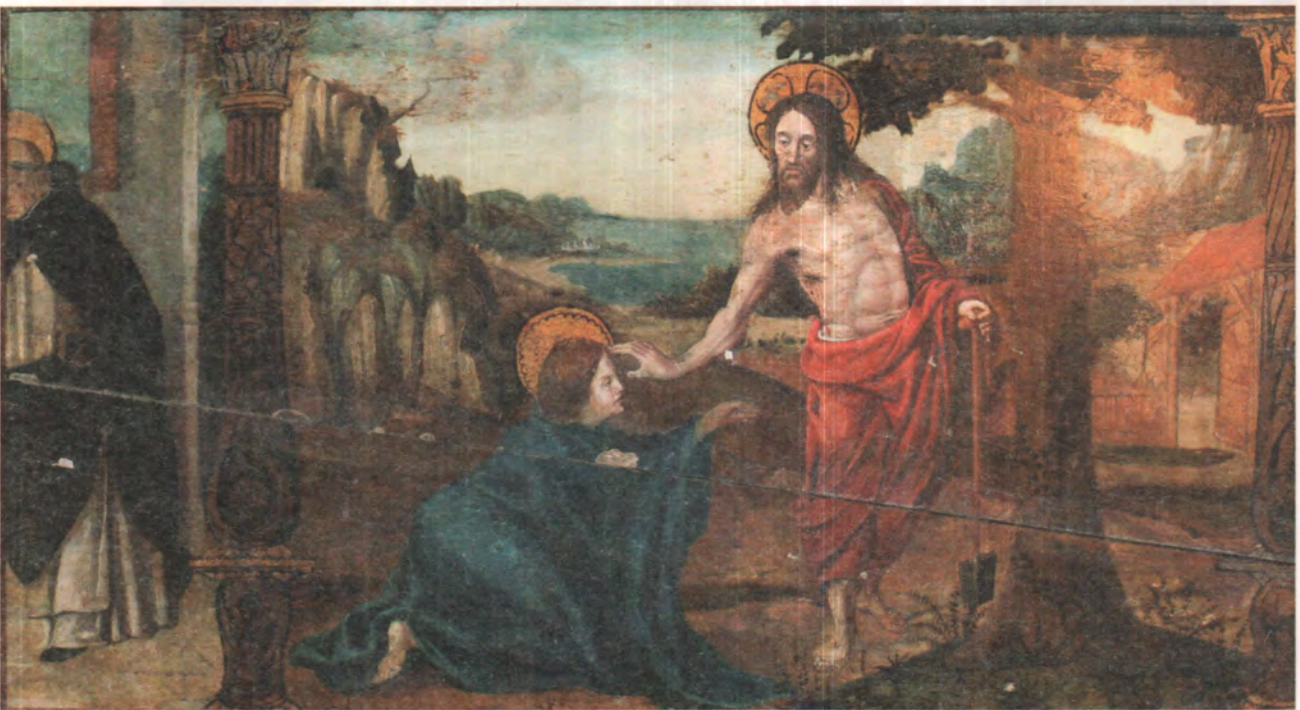
Pontormo, © Casa Buonarotti, Floransa



Cano Alonso, Budapeşte, D.R



Bronzino, © Louvre, Paris



Anonim, © Saint Maximin Kilisesi, Provence



Bronzino, © Louvre, Paris

MÊ MOU HAPTOU - NOLİ ME TANGERE

Artık hadisenin geçtiği metnin tamamını okuyalım.

Meryem mezara varır. Mezarı boş bulur, içinde iki melek vardır. Ona: "Kadın, neden ağlıyorsun?", derler. O da: "Rabbimi almışlar/ kaldırmışlar ve onu nereye koyduklarını bilmiyorum", diye cevap verir Bu sözler üzerine döndü. İsa'nın orada olduğunu gördü, ama onun İsa olduğunu bilmiyordu.

İsa ona: Kadın, neden ağlıyorsun? Kimi arıyorsun?, der. Meryem onun bahçıvan olduğunu düşünür ve "Efendim, eğer onu sen götürdüysen, nereye koydun söyle bana da gidip onu kaldırayım/alayım" der.

İsa ona: "Meryem!", der. O da döner ve ona İbranice: Rabbuni!, der (Rabbuni öğretmen demektir).

İsa ona: "Bana dokunma!" der. "Çünkü daha Baba'nın yanına çıkmadım. Kardeşlerime git ve onlara söyle, benim Babam'ın ve sizin Babanız'ın, benim Tanrım'ın ve sizin Tanrınız'ın yanına çıkıyorum."

Mecdelli Meryem öğrencilerin yanına gidip onlara, "Rab'bi gördüğünü haber verir. Sonra kendisine söylediklerini onlara anlatır:[1]

1 Yuhanna, 20, 13-18. İsa'nın yaralarına dokunacak Tomas'a görünme hadisesi hemen ardından gelir. (Benim konum açısından zorunlu olmadıkça hem bütün çeviriyi yorumlamaktan, hem de konuyu aynı yönden ele alan metinlerle karşılaştırma yapmaktan geri duracağım

Sahne, görme (*vision*) etrafında organize edilmiştir: Meryem önce mezar taşının kaldırılmış olduğunu görmüştür ve bütün sahne, bu ândan itibaren, boş mezarla, arzuyla ve ona bakmaya gitme korkusuyla ilişki içinde cereyan eder. Meryem İsa'yı görecektir, İsa onun tarafından görülmeye izin verecektir, çünkü Meryem mezara bakabilecektir. Gürülmeyeni görmek, kendini yalnızca, bu kadir bakışa, görülmeyenin gecesinde çoktan görebilmiş gözlere görülmeye vereni görmek, ana motifini *Noli me tangere*'nin teşkil ettiği bahis budur. "Görüyorsun, ama bu görme, bir dokunma değil, bir dokunma olamaz, eğer dokunmanın [ya da *ona* dokunmanın] kendisi bir mevcudiyetin dolayısızlığını simgeleyecekse; mevcut olmayanı görüyorsun, ellerinin erişimi dışında duran [kendini tutan] dokunulamaz olana dokunuyorsun, önünde gördüğün kişinin çoktan bu buluşma yerini terketmesi gibi."

Ressamların, teolojik önemi her şeyden önce imanın büyük sembollerine (müjde, doğum, çile, "asıl anlamıyla"[2]

—ayrıca tabloları da bir sanat tarihçisi gibi yorumlama iddiam yok, bu yüzden eserlerin şu ya da bu yanını işlemeden bıraktığım oldu.

2 Eğer bu ifade olanaklıysa! Kastetiğim, elbette, pek çoklarının yanı sıra Piero, Grünewald ya da Mantegna'nın tasvir ettiği haliyle İsa'nın mezardan çıkması. Ama bu tasvirlerin kendisi, kısaca fikir vereceğim üzere, analiz edilmelidir ki burada da resimsel kavrayışın bir "yeniden doğma" (*regeneration*) figüründen ne kadar uzaklaştığı gösterilebilsin: Özellikle, mezarından, yatağından çıkan uykulu ya da hasta biri gibi değil de, Lazarus gibi, dimdik çıkan Mesih'te, "ayakta/dik durma" motifiyle yeniden karşılaşılır. Yeniden söylersek: bir dikilme değil, planların, yataydan dikeye bir eksen etraf ında döndürülmesi, aynı mezar ve aynı ölüye dair perspektif değişimi söz konusudur. Sonlu yaşamın ufkunun üstüne ("ufuk" sınırdır), ona karşıt durmadan, sonsuz bir kalkma koyulur. Yükseklere çıkmak

diriliş, yükselmeye) nazaran hafif kalan bu hadiseye bağlanmalarının sebebi, onun, görmenin bilhassa hassas ve karmaşık bir temrinini sahneye koymasıdır. Bir yandan, her şey boş mezarın önünde, bakışın mezardan döndürülmesinde vuku bulur, öte yandan sunulan görüntü karmaşıktır: önce belirsiz, sonra söz tarafından tamamlanmış, son olarak, sadece bu görüntünün gitmesine izin verilmesinin gerektiği bilme zamanını görebilen bir mesafede tutulmuştur.

Ressamlar dirilişin "kendisini" tasvir ettiklerinde, hiçbir yerde görülmeye verilmeyen ve hatta İncil'de ima edilmeyen bir hadiseyi tasvir ederler. Öyleyse resimleri görünmez olanla bir anlamda cepheden yüz yüze gelme ve görme ve görülmesini sağlama jestini bakışın kamaşmasına ve tuvalin (Grünewald'ın örneklendirdiği gibi) parlaklığına taşıma teşebbüsüdür. Aynı zamanda, bu gösteriye çoğu kez mezarın başına yerleştirilen muhafızların göz kamaşması ve sersemlemesi eşlik eder. Diriliş, taşı yana yuvarlayan, rahipler ve Ferisilerin, şakirtlerin cesedi çalmasını ve bir diriliş tertip etmesini engellemek için aldıkları önlemlerle alay eden, insanları yere seren olağanüstü bir kuvvetin gösterisi olarak sunulur.[3] Burada resim kendini, kurtarılmış dünyanın ilk

ve derinlere inmek, sözcüğün ikili anlamında aynı *irtifa*ya (*altitudo*) doğru gitmektir [altitudo eskiden –özellikle karakter– derinliğini belirtirken, şimdi genelde yükseklik anlamına gelmektedir (çn)] Ama ikili ve baş döndürücü "altitudo" aynı zamanda yakınlığa da gönderimde bulunur: hakikat tam burada, elin eriminde olsa da, kucaklanamaz, tutulamaz (bkz. Pavlos, Romalılar 10:6-8] "Yüreğinde, 'Göğe –yani Mesih'i indirmeye– kim çıkacak?' ya da, 'Dipsiz derinliklere –yani Mesih'i ölüler arasından çıkarmaya– kim inecek?' deme."] ve kaynağı Tesniye 30:11-14).

3 Matta 27, 62-66. Bu hadise diğer İnciller'de yoktur. ["Ertesi gün,

gününde, egemenin birden ortaya çıktığı anda körleştirici kuvvetin ve sessiz velvelenin mertebesine yükseltmek ister.

Ama metinde dirilmiş İsa'nın belirdiği sahneler başka türlüdür: bunlar daha ketum, daha az gösterişlidir[4] ve aksine tam da, dirilmişin gelişinin "doğaüstü" olmaktan ziyade "doğal", şaşaalı olmaktan ziyade tanıdık karakterinin etrafında düzenlenmişlerdir.[5] Şaşkınlık ve korkunun hâkim olmasının sebebi havarilerin bir ruh gördüklerini düşünmeleridir. Bunun üzerine İsa etten ve kemikten karşılarında durduğuna emin olsunlar diye onları kendisine dokunmaya davet eder. İnanç şaşaalı bir şey bekler ve

yani Hazırlık Günü'nden sonraki gün, başkâhinlerle Ferisiler Pilatus'un önünde toplanarak, "Efendimiz" dediler, "O aldatıcının, daha yaşarken, 'Ben öldükten üç gün sonra dirileceğim' dediğini hatırlıyoruz. Onun için buyruk ver de üçüncü güne dek mezarı güvenlik altına alsınlar. Yoksa öğrencileri gelir, cesedini çalar ve halka, 'Ölümden dirildi' derler. Son aldatmaca ilkinden beter olur. Pilatus onlara, "Yanınıza asker alın, gidip mezarı dilediğiniz gibi güvenlik altına alın" dedi. Onlar da askerlerle birlikte gittiler, taşı mühürleyip mezarı güvenlik altına aldılar." (çn)]

4 Matta 28, 2-3: gözleri kamaştıran, görülmeyen dirilmiş değil, bir melektir. ["Ansızın büyük bir deprem oldu. Rab'bin bir meleği gökten indi ve mezara gidip taşı bir yana yuvarlayarak üzerine oturdu. Görünüşü şimşek gibi, giysileri ise kar gibi bembeyazdı. Nöbetçiler korkudan titremeye başladılar, sonra ölü gibi yere yıkıldılar (çn)].

5 Luka 24, 46-43. Yuhanna'da Tomas hadisesi bu bölümün geliştirilmiş halidir, buna geri döneceğiz. Ama "doğal" sözcüğü burada kendiliğinden açık bir mucize, yani kendi düzenini hiçe sayan "doğal" kisvesi altında bir "doğaüstü" anlamında anlaşılmamalıdır. Bilakis burada hiçbir şeyin doğayı ihlal etmediğine işaret etmek isterim, her ne kadar orada "doğal" ya da "doğaüstü"den tamamen farklı bir şey açığa vurulsa da.

gerektiğinde onu icat eder. İman ise, sıradan göz ve kulak için sıra dışı hiçbir şey yokken görmekten ve işitmekten ibarettir. *Dokunmadan* [*kurcalamadan*] görmeyi ve işitmeyi bilir. Emmaus hadisesinin[6] muhteviyatı da budur: iki öğrenci dirilmiş İsa'yı tanımadan uzun süre onunla sohbet ederler, ama tam ekmeği böldüğü esnada onu tanıyınca, İsa hemen gözlerinin önünden kaybolur.

Dirilişe dair –metnin dışındaki– sahneler ve dirilmiş İsa ile karşılaşma sahneleri arasında, hayal gücünü anlatıdan ayıran koca bir fark vardır. Hayal gücü, tasviri cezbedici kılmak için sembolik, alegori ve mistisizmin özellikleriyle karışmışken, anlatı bizi hiçbir tasvirin ayakta tutamayacığı şeyi anlamaya, yani hiçbir mevcudiyetin, bizzat mevcudiyetin hakikatinin namevcutlaştığı uzaklaşmayı sunmadığını anlamaya davet eder.

Bu bakımdan *Noli me tangere* en incelikli ve en ağırbaşlı sahneyi oluşturur (kesinlikle öyle). İşte bu yüzden ressamlar onda bir mucizenin vecd yaratan (*extatique*) görüntüsünü değil, her birinin diğerini çağırıp geri ittiği, her birinin diğerine yaklaşıp, onu kendinde uzaklaştırdığı, görünür ile görünmez arasında vuku bulan hassas bir entrikayı ayırt etmeyi bilmişlerdir. Rembrandt bu entrikayı en büyük netlikle kavrayan kişidir. Mezarı bahçenin yüksek bir noktasına yükseltip, mahzenin karanlık girişini sağa, bizim karşımıza, solda yükselen güneşin güçlü ışığıyla aynı seviyeye yerleştirir; bu ışığın altın sarısı beyazlığı İsa'nın kıyafetini soğururken, Mecdelli'nin entarisi gölgeden akıp, bir kumaşın (belki boş kefenin) üzerine yayılıyormuş gibi görünür. Tablonun bütünü çok yakın plandan, (adeta

6 Markos 16:12-13 ve Luka 24:13-35.

ressamın göz kırpmasını andırır şekilde) bir gözü karanlık, diğeri parlak bir yüz oluşturmak üzeredir. İki gözün arasında, gölge ile ışığın dağılımı, içine mezarın oyulduğu kayanın çıkıntısını biçimlendirir ve tam da henüz tanımadığı kişiyi[7] keşfettiği ân arkasına dönmek üzereyken yakalanan Mecdelli'nin yüzünü böler. Gözleri, ona bakan İsa'ya doğru döner, ama ressam sahneyi öyle resmeder ki bize onların yüzlerini neredeyse cepheden sunar, tıpkı aynı şekilde gözleri İsa'ya doğru dönük olan soldaki meleğin yüzü gibi, bu arada sağdaki melek –bizim tuvaldaki temsilcimiz olarak– bütün sahneyi izlemektedir.

Aslında, daha önce belirttiğim gibi, Rembrandt eserini *Noli me tangere* diye adlandırmamıştır. *İsa ve Mecdelli Meryem Mezarda* başlıklı sahneyi bu sözden önceki âna yerleştirir, fakat daha sonra göreceğimiz üzere, iki karakter arasındaki dokunma temasına incelikle işaret etmekten de geri durmaz. Ama sahnenin bu ilk aşamasında ressamın kafasını meşgul eden şey, gün ile gecenin imkânsız temasıdır: bunların temas etmeden birbirine teğet geçmesi, birbirine karışmayan komşuluğu, mahremiyet barındırmayan yakınlığı. Doğaüstü bütün sihir böylece bertaraf edilmiş olur: dirilmiş İsa mezardan çıkmaz, ama diğer taraftan gelir, tıpkı günün geceden gelmemesi fakat mahzenin derin karanlığını dağıtmadan onunla yüz yüze gelmesi gibi. Dirilişin gizemi (Titian, Perugino veya Baltasar de Echave tarafından Mesih

7 Meryem onu tanıdığında, kimi görür? (Rembrandt'ın büyük bir kesinlikle tasvir ettiği) kıyafetine bakılacak olursa kuşkusuz hâlâ bir bahçıvanı. Netice itibariyle, yine kuşkusuz, gerçekten de *bahçıvan* görmektedir. Aynı şekilde, Ölü Mesih gidişini bahçıvanın ağzından, yaşayan herhangi bir insanın ağzından beyan eder.

daha ziyade çıplak olarak tasvir edildiğinde olduğu gibi) yeniden bir araya getirilen etin bir şekilde şereflendirildiğini akla getirmez. Gizlendiği yerde aydınlatılır: adeta metnin sessizliğine çekilir gibi tuvalin ardına çekilmiş bir teğet geçme noktasında, ışıkla gölgenin birbirine dokunmadan etkileştiği, birbirini geri iterek pay edilikleri, birinin diğerine aracılık etmesi ya da dönüşmesi söz konusu olmadan birinin diğerinin hakikati olduğu yerde.

Dürer (ki yaptığı gravürün birçok ayrıntısı Rembrandt'ın bu gravürü bildiğini düşündürtür) gizemin belki daha da incelikli bir versiyonunu (şayet gizem kendiliğinden aydınlanan, gölgenin derinliğinden parlayan veya gölgeden ışıldayan şeyse) sunar. Yükselen güneş ışınlarıyla geceyi çizgi çizgi bölerek İsa'nın sırtını ve eliyle Meryem'e dokunmakta olduğu sol kolunu aydınlatır, Meryem'in yüzü aydınlıktayken, Rabbi'nin tersine, sırtı gölgededir. Dirilmiş beden dünyeviliğini korur ve gölgededir: şanı ona ait değildir, diriliş bir ilahlaşma (*apothéose*) değil, bilakis süren *kenose*'dir.[8] Işık boşlukta ya da mevcudiyetin oyulmasında parlar: Ve bu ışık boşluğu doldurmaz: onu daha da kazar, nitekim Dürer'de, güneş ile bahçıvanın (mezar kazıcının?)

8 Bkz. Pavlos, Filipililer 2:6-7: *theos ekenosen*, Tanrı kendini boşalttı, insanda kendini oydu. [Yunancada *Kenosis* hiçlik, boşluk anlamına gelir ve teolojik anlamda Tanrı'nın yoktan kendini ve her şeyi var ettiği boşluğu belirtir. Hristiyan teolojisinde İsa'nın, en azından kısmen tanrısal doğasından vazgeçerek zayıflıklarıyla birlikte insan olmasıdır. "Mesih, Tanrı özüne sahip olduğu halde, Tanrı'ya eşitliği sımsıkı sarılacak bir hak saymadı. Ama kul özünü alıp insan benzeyişinde doğarak ululuğunu bir yana bıraktı. İnsan biçimine bürünmüş olarak ölüme, çarmıh üzerinde ölüme bile boyun eğip kendini alçalttı." (çn)].

küreği arasındaki yakınlıkta onu ayırt etmeyi göze alabiliriz. Şanlı [dirilişten sonraki] bedenin şanı mezarın açıklığı gibi ışıldar, bu açıklığa karşı değil. (Fontana Lavinia'nın tuvalinde, bu paradoksun tasvir edildiğini inanmak işten bile değildir.)

BAHÇIVAN

Görüntünün entrikasının bir başka veçhesi, bahçıvanı gördüğünü düşünen Meryem'in baştaki yanılgısına dayanır. Bu yanılgının mümkün olabilmesi için, İsa'nın tanınmaması ya da hemen tanınmaması gerekir. Fakat Mecdelli Meryem onu yeterince uzun zamandır tanımaktadır, dolayısıyla onu tanıyamaması pek olası değildir. Yanılgısına dair açıklama sallantıda kalmalıdır: ya onu artık canlı göremediğinden emin olduğu için, bu "ön-görü"ye ya da teşhisi mümkün kılan veya dayatan imajdan/görüntüden önceki şemaya hazır değildir ya da bizatihi İsa, basbayağı kendisi olduğu halde, başta tanınabilir değildir.[1] Emmaus'taki karşılaşma konusunda daha önce işaret ettiğim gibi, dirilen İsa'nın görünmesine ilişkin diğer sahnelere onu tanımakta yaşanan bir zorluk damga vurur, hatta hatlarında bir değişiklik ol-

1 İsa'yı açıkça teşhis eden metne olabildiğince yakın kalmak için, yukarıda öne sürdüğüm daha riskli hipotezi burada ihmal ediyorum: Buna göre söz konusu olan sadece bahçıvandır. Ne olursa olsun, ressamların bahçıvanın görünüşünü anımsatmaya bu kadar sıklıkla özen göstermeleri kayda değerdir, onu en azından –hatta bazen ilk bakışta kolay kolay ayırt edilmeyen– bir kürek ya da kazmayla resmederek yaparlar bunu. Bu konuya geri döneceğim.

duğu ima edilir.[2] Tersine, Yuhanna'da bizimkinin ardından gelen sahnede, zevahirinin tanınması Tomas'ın kabulünü getirmez, öğrenci illa işkence edilmiş İsa'ya önce bir dokunmak isteyecektir.

Mesih'i tanımak konusundaki güçlük iki yönlü bir öneme sahiptir.

Bir yandan, onun kendine benzemesi, havada kalmış, dalgalanan bir ânmış gibi cereyan eder her şey. Aynı olmadan aynıdır, kendinde değişmiştir: Bir ölü böyle görünmez mi zaten? Ölümün damgasını en kendine has ve en şiddetli biçimde taşıyan, hem hissedilir hem de vurucu olan olan bu değişim –artık asıl manasıyla görünmeyen birinin ya da bir şeyin görünmesi/belirmesi (*apparaître*), *görünen* ve de *görünüşten kaybolan* birinin görünmesi– değil midir? Aynı artık aynı değidir, zevahir (*aspect*), görünüşten (*apparence*) ayrılmıştır, çehre tam da yüzde namevcut kılınmıştır, beden bedene gömülmektedir, onun altına kaymıaktadır. Ayrılış mevcudiyette kayıtlıdır, mevcudiyet vedasını sunar. O çoktan gitmiştir. Artık olduğu yerde değildir, artık olduğu gibi değildir. *Ölüdür*, yani aynı zamanda olduğu ya da sunduğu şey ya da kişi *değildir.* O kendine has değişmesi ve kendine has namevcudiyetidir: kendine has olarak ancak kendine has olmayışıdır.

Öte yandan, zor, belirsiz, şüpheli tanınma, iman bahsini taşır. İman tanıdık olanı/malûmu tanımak değil, tanıdık olmayana/meçhule inanıp güvenmektir (şüphesiz ona tanıdık olanın bir ikamesi olarak alarak inanmak değil: zira bu iman değil inançtır.) Bu bakımdan, Yuhanna'nın metninde hadiselerin arka arkaya gelişi öğreticidir. Önce arkada bırakılmış

2 Emmaus Yolunda İki Öğrenci, Luka 24:16

sargılar ve kefenle boş mezarın önünde "gören ve inanan" öğrenci (Yuhanna'nın kendisi) vardır. O görmeden anlar, ama imanının muhtevası hakkında hiçbir şey söylenmez. Adeta bu iman, ölüye ne olduğunu araştırmadan, olduğu haliyle boşluğa duyulan güvenden ibarettir. "*Noli*"nin ötesinde, Tomas hadisesi olacaktır. İsa ona, inandığı için mübarek olduğunu, ama görmeden inananlar kadar mübarek olmadığını söyleyecektir ("görmek" ve "dokunmak" bu sahnede eşdeğer olarak koyulmuştur: dokunma görmenin teyidi ya da tamamlanmasıdır.) Tomas'ın imanı açık sözcüklerle dile getirilir. "Rabbim ve Tanrım" der.[3]

İkisi arasında, Mecdelli Meryem'in görülmeyeni görme yeteneğinden yoksun bakışı, İsa'nın sesiyle (metnin incelikli biçimde kullandığı bir sözcükle[4]) döner. İsa'ya bahçıvan olarak hitap ettiği ve ona Öğretmen'in bedeninin nerede olduğunu sorduğu süre boyunca onu tanımamıştır, ama ne zamanki İsa ona cevap vermek yerine "Meryem!" diye ismini telaffuz eder, işte o zaman onu tanır ve ona (Yuhanna'nın açıkça belirttiği gibi metinde İbranice olarak) Rabbuni ismiyle seslenir, bu hitap hem ona olan saygısını hem de onunla olan yakınlığını ifade eder. O halde ne boşluk karşısında iman eden, ne de delilin doğurduğu takvaya sahip olan Mecdelli Meryem için söz konusu olan budur. O duyduğu için inanır. Onun adını söyleyen sesi duyar. Sadece ona hitap eden şeyi duyar. Bahçıvanın dış görünüşünü yalanlayan bu sesi duyar, yine de onun görüşünün

3 Yuhanna 24: 28. –çn.

4 Bu hususta hassas yorumsal bahisler vardır, çünkü (Yunanca ya da Süryanice) versiyona bağlı olarak, Mecdelli Meryem tek bir kere ya da iki kez arkaya döner.

değiştiği söylenmez. Aynı dış görünüşü muhafaza eden kişinin sesine cevap verir sadece.

Ressamlar, çoğu kez "bahçıvan" bahsini İsa'yı genelde bu mesleğinin gereçleriyle –bir kürek, bel ya da çapa, bir hasır şapkayla– donatarak yorumlamışlardır. Dürer'de olduğu gibi, yüzü gölgede bırakıldığında, niyet muhtemelen hatlarını seçmekte yaşanan güçlüğe işaret etmektir. Buna mukabil, kürek ya da şapka, onun bahçıvan olduğunu sanan kadının düşüncesine aittir sadece. Bu gereçler görüntüde inancın ya da yanılsamanın temsilidir. İmana gelince, o hiçbir inancın sağlayamadığı ya da aldatamadığı/esirgeyemediği şeyden ileri gelir tam da.

Bahçıvanın gereçlerinin bulunmadığı enderdir. Örneğin Giotto, Duccio ya da Schongauer'de böyledir. İsa onların resimlerinde münhasıran İsa Peygamber, Mesih ya da Kurtarıcı olarak görünür. Mesiyanik krallığın nişanlarını taşıyan bir İsa Peygamber tasvir eden eserlerle, bir bahçıvanı[5] resmeden daha çok sayıdaki eserin yan yana koyulmasının aydınlatıcı bir gücü vardır. Bir anlamda, bu aynı İsa pey-

5 Bahçıvan tasvirinin Giotto'da uzaklaştıkça vurgulandığını öne sürmek pek mümkün değildir, zira bu tasvir tezhiplerde ve daha erken döneme ait gravürlerde de görülür. Yine de bu tasvirin, dine daha uzak ressamları daha çok cezbeden pitoresk ve anekdodik bir tarafı olduğu da inkar edilemez. Ne olursa olsun, uygulanan bütün karışımları göz önünde bulundurmak gerekirdi: yarı-bahçıvan, yarı-Mesih, yarı-giyinik (bahçıvanın öyle olması gerekir), yarı-çıplak (Kefeninden kurtulan beden öyle olmalıdır) ve bu verilerin çizim ve renge kaynaklık ettiği terkipler. Teolojik bir problemin –Bu şanlı [dirilişten sonraki] bedeni nasıl tasvir etmeli?– ikonografik inkişaf için bunca bahane sağlamasına ve bunca bahaneyi bir araya getirmesine sebep olan bu durum karşısında büyülenmemek elde değil.

gamberdir. Başka bir anlamda, dirilmiş olarak Mesih (yani yeryüzünde muzaffer Mesih'in yarattığı hayalkırıklığı[6]), gelen ilk bahçıvandan başkası değildir. Dış görünüşünde değişen bir şey yoktur, dolayısıyla Mecdelli Meryem'in görmesinde de değişen bir şey yoktur ve bu görme bir yanılgı değildir. Nitekim, Dürer'in resmettiği gibi, toprağı kazan kürek yükselmekte olan güneşle hemhuduttur. Gerçekten de Meryem bahçıvanı görür; açık mezarı, sırrına varılamaz bir yokluğu sergileyen müteveffa sıradan bir insanın ardından gelen başka bir sıradan adamı görür.

Meryem'in imanı şu güvenden gelir: onu çağıran kişi ondan başkasını çağırmaz ve bu adlandırmada bir sadakat mevcuttur. Vakti zamanında "İbrahim" nasıl tınladıysa "Meryem" de öyle tınlar burada. "Kulakları olanlar işitsin" her şeyden önce şu anlama gelir: (erkek ya da kadın) kendisine hitap edildiğini, yani başka hiç kimseye seslenilmediğini duyan işitsin. "Seni çağırdığımı ve seni gidip diğerlerine gittiğimi söylemen için çağırdığımı işit. Başka bir şey duyma: sen, sadece sen ve benim gidişim. Sana hiçbir şey vermiyorum, sana hiçbir şey vahyetmiyorum, zira sen yalnızca bahçıvanı görüyorsun. Git tekrar et bunu, benim gittiğimi." Ve tıpkı İbrahim gibi, Meryem de imanını, tespitlerle, hipotezlerle ya da hesaplarla göstermez.[7]

6 Gidişinden önceki son ânda şakirtlerin hâlâ bekleyeceği ve onlara bu zaferin söz konusu olmadığını ya da onların hâlâ tahayyül ettikleri gibi olmadığı yanıtını veren kişi (*Bkz.* Elçilerin İşleri, 1, 6-8: "Elçiler bir araya geldiklerinde İsa'ya şunu sordular: «Rab, İsrail'e egemenliği şimdi mi geri vereceksin?» İsa onlara, «Baba'nın kendi yetkisiyle belirlemiş olduğu zamanları ve tarihleri sizin bilmenize izin yoktur» karşılığını verdi.")

7 Meryem şöyle düşünmez: "Benim adımı söylüyorsa, sebebi..., vs.",

Gider. Ayrılmak üzere olan hakikate yanıtı, onunla birlikte gitmektir.

"Tanrı Tanrıysa, oğlumu kurtarır" diye hesap etmeyen Abraham'dan aşağı kalmaz. ikisi de giderler, *ils y vont* dedikleri gibi... (bu bakımdan, Pavlos ve Yakup İncil'inin İbrahim yorumları arasındaki farka bakınız: Pavlos'da İbrahim'in imanı Tanrı'nın lütufkâr olacağına "inanmayı" sağlayan bir değerledirmeye benzer, Yakup'ta ise iman, düşünümsel bir işlemde değil bütünüyle Tanrı'nın emri üzerine gitme eylemindedir). (Bu analizi 2000 yılında Paris'teki Cente communautaire İsraélite'teki bir konuşmada ayrıntılandırmıştım: "Le judéo-chrétien", *Actes du Colloque 'Judéités, questions à Derrida'*, 2003'de Galilée yayınevinden yayımlandı.

ELLER

Önce Latince, sonra modern tercümeler dokunmayı vurgularken zorunlu olarak karakterlerin ellerine başvururlar. Elle dokunulur ve önce ele dokunulur. Birçok kültürde, her halükârda modern Batı ressamlarının kültüründe, ele dokunmak asgari dokunmadır, bu dokunma samimiyet taahhüt etmez ama barışçıl, hatta iyiliksever bir eğilime işaret eder. (Bir anlaşmaya noktalamak ya da bir ihtilafı sona erdirmek için klasik Fransızca'da "touchez là!"[1] denirdi.)

Noli me tangere'nin çok sayıda resim tasviri dikkat çekici el oyununa yol açar: başkasının yakınlaşması ve gösterilmesi, ince uzun parmakların arabeski, dua ve takdis, hafifçe dokunma denemesi, okşama, ihtiyat ve uyarı işareti. Bu eller daima birbirini tutma ya da kendini tutma/tutunma, dostluk/birlik kurma yönünde bir vaat ya da arzuyu belli ederler: aslında, eller çoğu kez sadece çizimin merkezinde olmakla kalmaz, adeta çizimin kendisidirler, parmaklarının ve ayalarının becerisini organize ve idare eden ressamın elleri gibidirler. Klasik resimde el sıklıkla kompozisyonun düzenlenmesinde, ikinci derecede düzenleyici bir işaret olarak, hatta sahnedeki diğer işaretleri göstergelendiren

1 Burada, "Anlaştık, 'ver elini'" gibi bir anlama geliyor. –çn.

bir işaret olarak belirleyi bir rol almıştır. Bu sahnede her şey çoğu kez ellerden başlayıp, ellere geri dönecek şekilde ayarlanmış gibi görünür: zira bu eller gerçekten de gelen birinin (Meryem) ve giden birinin (İsa'nın) eylem örgüsünün jestleri ve işaretleridir, kavuşmaya hazır ama gölge ile ışık gibi, çoktan biribirinden kopmuş ve mesafeli eller, arzulara bulanmış halde selamlaşan eller, gökyüzünü işaret ettikleri kadar bedenleri de gösteren eller.

Mecdelli Meryem'in elleri bir talep tavrıyla İsa'ya doğru uzanır: daha çok avuç içleri havaya doğru açıktır, ona doğru hamle ederler, onu tutmaya ya da en azından, bedeninin veya kıyafetinin yamacında, onun mevcudiyetinden bir şey kabul buyurmaya çalışırlar, buna mukabil (bazen ressam tarafından çivi izleriyle mimlenen bu eller) dikkat çekici bir tereddüt jestiyle sıklıkla kadına doğru uzanır: aynı anda onu hem kutsar, hem de uzak tutar. Onu kavramayacağına, hatta ellerini ellerine almayacağına eminizdir. Zira onu adıyla selamlamasının ve ona görünüşünü bahşetmesinin sebebi onu alıkoymak değil, onu haberi vermeye göndermektir. Nasıl ki İsa gider, Meryem'in de gitmesi ve haberi iletmesi gerekir. Burada, mesajı yaymakla görevlendirileceklere –"kardeşler"e– ilk gönderilen haberci, ilk elçi, ilk ulak odur. Çoğu kez İsa peygamberin elleri verevine iki yöne işaret eder. Bir elinin parmakları gökyüzünü gösterirken, diğeri kadını vazifesine döndürmek için onu durdurur.

Ellerinin neredeyse dokunacak kadar yaklaştığı da olur. Buna karar vermek her zaman kolay değildir, zira bazı tablolarda derinliği olmayan planların üst üste gelmesi, bir elin dokunduğunu mu, yoksa sadece ilk planda mı yer aldığını anlamayı olanaksız kılar. Bu bakımdan Titian'ın tablosu ör-

nek teşkil eder: burada Meryem'in sağ eli çarşafın önünden geçiyormuş gibi de görünebilir, ona hafifçe dokunuyormuş gibi de, üstelik İsa kendini korumak istercesine çarşafını kendine doğru toplamakta olduğundan karar vermek iyice güçleşir (hatta çarmıha gerilmiş olanın klasik *epizonion*'unun[2] bir yandan vurgulayarak zaten örttüğü cinsel organını korumak istercesine –*Noli* serisinde hayli sıradışı bir vaka...). Pontormo, Alonso Cano ve Giotto'nun fresklerinden birinde de aynı zorluk görülür: Meryem'in elleri şanın ışınlarıyla temasa geçmiştir. Bu muğlaklığın maksatlı olduğunu ya da bütün planların üst üste konmasını bir temas değerine sahipmiş gibi algılamaya davet edildiğimizi düşünmek zorunlu değildir, ama meramımı şu şekilde açıklamama müsaade edilirse, bunu varsaymak tavsiye edilir. Her şey sanki, ressamlar "Bana dokunma" cümlesinin anlatısal ve semantik muğlaklığı etrafında dolaşmaya zihin yormuşlar gibi cereyan eder. Zira bu cümlenin bir ilk temasın ardından geldiği, Meryem'in İsa'yı hazırlıksız yakalayıp şaşırtan ilk kaçamak jestini takip ettiği farz edilebilir, ve bir o kadar da İsa'nın gelmekte olan jesti önlemek için sarf ettiği bir cümle olarak da yorumlanabilir. Ressamlar sanki bu ikinci versiyonu daha çok benimsemişlerdir, ama bunlar her zaman en kayda değer eserler arasında yer almaz.

Aksine, bir resmin kendine has gücü, çoğu kez, bu dokunma ya da bu dokunuş işlenirken bilhassa cüretkarlık gösterilmesiyle el ele gider. Böylece iki karakter birbirine dokunduğunda ya da sürtüğünde/hafifçe dokunduğunda (Pontormo, Dürer, Cano) ya da Mecdelli Meryem, aşağı

2 Kemer, bele dolanan çarşafın önüne atılmış düğüm. –çn.

yukarı aynı sayıda örnekte, İsa'ya dokunduğunda (Titian, Giotto), hatta, bazı istisnai örneklerde,[3] İsa kadına, ona dayandığını söyleme riskini alabileceğimiz şekilde dokunduğunda olan genelde budur. İsa'nın işaret parmağını sanki Meryem'in göğsünü sıyırıyormuş gibi resmetme ya da belli etme cüreti gösteren (Bronziona tarafından kopyalanan)[4] Pontormo'da, yine İsa'nın elini (açık açık değilse de) görünür biçimde Meryem'in başına koyduğu, Saint-Maximin Kilisesi'ndeki anonim tabloda aynı şeyle karşılaşırız.

Kadının jestini durdurmak ya da nazikçe geri itmek için adamın neticede ona dokunduğunu düşünmemize mani bir şey yoktur. Yine de bu amaçla adamın onun ellerini tuttuğunu varsaymak daha makûl olacaktır. Bundan başka bir jest yaparken adam dokunan kişi haline gelir ve buna uygun olarak cümlenin anlamı da yön değiştirmiş olur: "Bana dokunma, zira sana dokunan benim." Ve bu dokunma, –şayet düşüncede tabloda tabloya geçmek ya da konularını üst üste koymak istersek– mesafelenme ile şefkatin, kutsama ile okşamanın gayet benzersiz bir bileşimi olarak anlaşılmaya izin verir. "Bana dokunma, zira ben sana dokunuyorum ve bu dokunuş öyle ki seni uzakta tutuyor."[5]

3 Hatırlatmak gerekirse, bu sahnenin resim tarihindeki bütün tasvirlerinin envanterini çıkardığım iddasında değilim, ayrıca ulaşabildiğim bütün referanslara ait imajları [resimleri] de bulamadım (örneğin Metsu ve Mignard'ın tabloları). Dahası tüm resimleri bu kitaba dahil etmek zaten mümkün değil.

4 Pontormo'nun kendisi Michelangelo'nun, bugün kaybolmuş, bir [illegible] kopyalanmıştır.

[illegible] Mecdelli Meryem'in Mısır çölünden çıktıktan sonra [illegible] Saint Maximin bazilikasında, onun teninden [illegible] varsayılan küçük cam bir şişe vardır ve bu kusal

Sevgi ve hakikat iterek dokunurlar: Eriştikleri kişiyi geri çekilmeye zorlarlar, zira onların erişmesi/değmesi, bizatihi dokunmada, kendilerinin erişim dışında olduğunu açığa vurur. Erişilmez oluşunda bize dokunur, hatta el koyarlar. Bize yaklaştırdıkları şey, uzaklıklarıdır. Bunu bize duyumsatırlar ve bu duygu onların duyusunun ta kendisidir. Dokunmamayı buyuran dokunma duyusudur. Gerçekten de şunu kesinleştirmenin vaktidir. *Noli me tangere* sadece "bana dokunma" demez, ama daha harfi harfine alırsak "bana dokunmak isteme" der. *Nolo* fiili *volo*'nun olumsuzudur. "istememek"[6] anlamına gelir. Yine bu bakımdan da Latince tercüme, Yunanca *mê mou haptou* (ki harfiyen aktarımı *non me tange* olurdu)[7] ifadesini değiştirir. *Noli*: onu isteme, onu düşünme. Sadece yapmamakla kalma, ama yapsan bile (ki belki de Mecdelli Meryem bunu yapar, belki de elini çoktan sevdiği kişini elinin, kıyafetinin ya da çıplak bedeninin, teninin üzerine koymuştur) hemen unut bunu. Hiçbir şey tutmuyorsun, bir şeyi ne tutabilirsin ne alıkoyabilirsin, işte sevmen ve bilmen gereken bu. İşte bir bilgiye ve bir sevgiye ilişkin olan budur. Senden kaçanı sev, gideni sev. Gitmesini sev.

emanet "*noli me tangere*" diye adlandırılır. Aynı yerde, yukarıda sözü edilen anonim tablo bulunmaktadır.

6 Zaten bu fiilin şimdiki zamanın bildirme kipinde ikinci tekil şahıs çekimi *non vis*'tir [istemiyorsun].

7 Bununla birlikte, Jerome'un Latince metni kaleme alırken bu yaygın kullanımı izliyorsa da, *noli* bir reddin ya da kibarca yasaklamanın ifadesidir, tam olarak bizim "dokunmayınız" [çev. *dokunmayın lütfen*: kelimesi kelimesine "dokunmamayı isteyin"] ifademiz gibi. "İsteme"yi [çev. *lütfen*] vurgulamak yorumu zorlamaktan ileri gelir. Gizlenmediği takdire meşrudur.

MECDELLİ MERYEM

Mecdelli (Magdalalı) Meryem'in –biz onu [Batı'da] "Maria Magdalena" yaptık– dirilmiş İsa'nın, –hemen ardından ondan saklanmak için bile olsa– kendini gösterdiği ilk kişi olması her bakımdan akla yatkındır ve yine İsa'nın, gördüklerini ya da gördüğünü sandığı şeyleri haber versin diye gönderdiği ilk kişi olması da öyledir.[1]

Mecdelli Meryem'in hikâyesi, İsa hayattayken açık mezarın önünde gerçekleşen karşılaşmayı iki şekilde bildirir.[2]

1 Onu diriliş'in ilk şahidi yapan ve kimi zaman onu İsa'nın annesi rolüyle özdeşleştiren geleneğin doğuşu konusunda bkz. François Bovon ve Pierre Geoltrain yönetiminde, *Écrits apocryphes chrétiens*, cilt 1, Paris, Gallimard, 1997, *Livre de la résurrection de Barthélemy*'de ["Havari Bartholomew'in İsa Mesih'in Dirilişi Kitabı"] 8.2 ila 1-3 notlar ve *Actes de Phillippe*'te [Filip İncili] VIII, 2.

2 Bu, diğer bir zorlama yorumdur: Sık görülen bir yaklaşım, metnin içindeki muhtemelen farklı iki karakteri aynı Mecdelli Meryem'de meczeder. *Noli* sözünün hitap ettiği kadın figürü böylece daha dikkat çekici ve karmaşık kılınır. Onun müstena öyküsü, bütün Mesih hikâyesi boyunca örülen bir mesel haline gelir. (İsa'nın annesi dışında) muhtelif Meryem'lerin kimliği üzerine tartışma tefsir külliyatında hayli belgelendirilmiştir. Bkz. yakın zamanlı bir eser: Pierre-Emmanuel Dauzat, *L'invention de Marie-Madeleine*, Paris, Bayard, 2001. Elbette, burada bile kendi şahsi tefsirimi yapmayaca-

Bir yandan, Meryem Lazarus'un kız kardeşidir ve kardeşini hayata döndürsün diye İsa'ya koşan odur.[3] Öyleyse şimdiden Rabbine güvendiğini göstermiştir. Bu kimilerinin sözde *mucizecilere/sihirbazlara* bakışındaki saflık değil, ölü kardeşin hâlâ kalkıp, yürüyebileceğinden, bütün ölüler gibi—zira hepsi canlılarla birlikte yürürler— onun da aslında bunu yapmayı kesmediğinden mutmain olmaktır. Ölüler ölmüştür ama ölü olarak bize eşlik etmeye devam ederler, biz de onlarla gitmeye (*partir*) devam ederiz. Hiçbir yere gitmeye: mutlak surette gitmek, mezarın dibinden, hiçbir varış noktasına doğru yol almasak da ilerlemeyi kesmediğimiz dipsiz dibe kadar gitmek.

İsa'nın ayaklarına kapanan Meryem ona: "Ya Rab, burada olsaydın, kardeşim ölmüş olmayacaktı" demiştir. Böylelikle, bilmeden, İsa'nın biraz evvel kız kardeşi Marta'ya söylediği cümleyi tekrarlar: "Ben dirilişim."[4] Onun huzurunda, ölüm yaşamdan kesilmeyle [yaşamın sonlanmasıyla] sınırlandırılamaz: artık hazır bulunmamanın fasılasız eli kulağındalığında bile yaşam haline gelir.

Daha sonra, İsa Beytanya'ya dönmüş ve havarileri, Marta, Lazarus ve Meryem'le yemek yemiştir. Meryem, saçıyla İsa'nın ayaklarını meshetmek için değerli bir koku almış, yağı sürdükten sonra ayaklarını saçıyla kurulamıştır. Havarilerinden biri, Yahuda,[5] bu pahalı kokunun [hint-

ğım: eksik ve parça parça verilere dayanarak serbestçe tahminlerde bulunup, sonuçlar çıkaracağım.

3 Yuhanna 11, 31-32.

4 Bkz. aşağıda not. 31, s. 43d10 [Yuhanna: 11: 25: "İsa, 'Diriliş ve yaşam Ben'im' dedi, 'Bana iman eden ölmüş olsa da yaşayacaktır.'" (çn)].

5 Metin "İsa'ya sonradan ihanet eden [onu teslim edecek olan]" diye belirtir hemen; nitekim hadise Paskalya'dan biraz önce geçmektedir.

sümbülü yağının] bedelini yoksullara vermek yerine boş yere kullandığı için onu suçlamıştı. İsa: "Bunu benim gömüleceğim gün için saklasın"[6] diye yanıtlanmıştı. Mecdelli Meryem oldum olası, genel olarak ölümün, dolayısıyla da İsa'nın ölümünün yakınında olmuştur. Yine gayet iyi bilinen diğer bir hadisede,[7] Meryem, kız kardeşi Marta gibi ev işleri için telaşla koşuşturmak yerine öğretmenin ayakları dibinde oturarak "iyi olanı [iyi parçayı] seç"mişti; o daima, hep bu dünyadan olmayan parçayı ayırt eden, anlayan ve seçen olmuştu. Dahası, onun kötü yaşam süren[8] bir kadın

6 Yuhanna 12:7. *Arapça Çocukluk İncili* başlıklı uydurma kitaba göre (7:1-2), bu parfüm şişesinde İsa'nın sünnet derisi vardır (bkz. *Écrits apocryphes chrétiens*'deki metin, a.g.e., not 44).

7 Luka 10, 38-42.

8 Br yandan, onu adı çıkmış bir fahişe diye görme alışkanlığı Markos 16, 9 bölümüne dayanır: "İsa, haftanın ilk günü sabah erkenden dirildiği zaman önce Mecdelli Meryem'e göründü. Ondan yedi cin kovmuştu. (bkz. Luka 8, 2), öte yandan ve her şeyde önce de Luka , 36-49 bölümüne. Burada İsa'nın ayaklarına "günahkâr bir kadın" tarafından dökülen koku hadisesi yer alır. Meryem'lerin karıştırılması ismi anılmayan bir kadını da kapsar... Kendi aralarında farklılık gösteren muhtelif İncil metinleri yoluyla efsanenin gelişmesinden doğan *örnek* Mecdelli Meryem, yerleşeceği ve Roma Vilayeti'nde öleceği vs. Mısır çölündeki tövbekâr diye tasvir edilecektir. Bilindiği üzere, çöldeki Mecdelli teması, günahkâr ten ve ateşli iman oksimoronunu taşıyarak, resimde hızla çoğalmıştır. Çoğu kez ressamlar,çöldeki tiövbekârın yanına bir kurukafa yerleştirirler, aynı zamanda da onu saçının altında yarı çıplak resmederler. (Bu bakımdan Titian'ın *Tövbekâr Maria Magdalena* tablosu örnek teşkil eder. Burada Meryem'in gözleri göğe dönükken, uzun saçları göğsüne dökülür). Ten, ölüm, aşk dünya-nın-dışında-bu-dünyada-olmak'ı oluşturur, İşte Mecdelli Meryem'in şifresi budur. Aynı

olarak görülmesine şu paradoksla yanıt verir: "iyi yaşam" iyi âdetlere uygun olan yaşam değil (zina yapan kadın, müsrif oğul[9] da düşünülebilir), kendini bizzat bu yaşamda ve bu dünyada, bu dünyadan olmayan şeyin yakınında tutandır: mezarın boşluğu ve tanrının boşluğu olan, tanrının içinde ya da insanın dünyaya getirilişiyle, dünyanın dünyaya getirilişiyle "Tanrı"nın kendisi olarak açılan boşluk olan, dünyanın bu dışının yakınında.

Mecdelli Meryem İsa'yı kokuyla –ya da "mesih" (yağ sürülmüş, *meshedilmiş*) sıfatına tekabül eden kutsal bir yağla– meshederken ona en açık açık dokunan kişidir. Ama Meryem bunu tam tersi tarzda (parodi tarzında? eleştirel tarzda? yapısökücü tarzda?) yapar, zira kutsal yağın yerini şehvani bir koku almıştır ve meshedilen baş değil, ayaklardır. Yine de hakiki bir meshetmedir [yağ sürme, yağlamadır]: öyle bir yağlama ki, İsa'nın ölümünü ve dirilişini öne alarak, ona hayattayken aşık bir kadın tarafından kokular sürünme çılgın şanını bahşetmek suretiyle şanlı [dirilişten sonraki] bedenini öne alarak, vücuduna önceden hoş bir koku vermiş[10] olacaktır.

Rembrandt –yine ona isnat edecek olursak– koku hadisesini anımsamamış olsa da, en azından mezar sahnesinde onu hatırlatmayı bilmiş belki de tek ressamdır. Zira diğer bazı *Noli* ressamlarında Mecdelli Meryem'e parfüm şişesi eşlik ediyorsa bile –ki bu şişe, Raggi, Juan de Flandres ya da

zamanda, fahişelerin yoksullarla birlikte yaşadığını ve Eski Ahit'te başlayan bir geleneğe göre "Tanrı'nın krallığı"na en yakın kişiler olduklarını anlatan İncillerin şifrelerinden biridir de.

9 "Kaybolan Oğul Benzetmesi", bkz. Luka 15:11–32. –çn.

10 *Embaumer* (ing. *embalm*) aynı zamanda mumyalamak, tahnit etmek anlamına gelir. –çn.

Fontana Lavinia gibi ressamlarda görüldüğü gibi, Meryem'in tek başına olduğu (*Tövbekâr Mecdelli*, vs.) tablolarda onun kanonik amblemlerden biridir. Bu şişe Rembrandt'ta da mevcuttur,[11] fakat Rembrandt, meleklerden birinin bacağını ve uzanmış ayağını sanki yıkanmaya ve yağlanmaya hazırlanmış gibi kadının sol elinin yanına yerleştirmek suretiyle koku meselesini anımsatan tek ressamdır.[12] Meleğin duruşu ve İsa'nın yerini almış olması imâya oyuncul bir nitelik kazandırır, imâ neredeyse üstü kapalı bir gönderme gibi düzenlenmiştir. Yine de imâ bilhassa işlenmiş olduğunu gösteren bir nitelikten yoksun değildir, nitekim bu niteliğe haydi haydi sahiptir: kadının elinin dokunabileceği ayak mezardan çıkar ya da daha doğrusu mezarın eşiğini mimler. El, ayak, şişe ve bir kez daha (mezarın kenarındaki) gölge ile ışık arasındaki bölünmenin kesmesi, tablonun bu bölgesinde, bütün sahneyi yağlama sahnesine bağlayan şeyi bir araya getirirler: "Bana dokunma çünkü bana zaten dokundun ve üzerimde hâlâ kokun var, nasıl ki kokun beni ölümde tutuyor, nasıl ki senin hoş kokular sürmen beni ölü kılıyor, ve işte bunlar mezarın bu çılgınca hakikatine göz kulak oluyor. Bana dokunma, bu zaten yapıldı, senin değerli

11 Dahası bu aynı şişe hem Nikodemus'un [Nikodim] bir önceki sahnede mezara güzel kokulu bitkiler getirdiği şişeyi (Yuhanna 19:39) hem de Mecdelli Meryem'e amblem olarak hizmet eden şişeyi temsil eder.

12 Magnasco da kadının bir elini, İsa'nın şişeden uzak olmayan ayağının yanına yerleştirir. Ama burada imâ o kadar net değildir, zira ayak yere koyulmuş olarak kalır. Rembrandt'ta ise, meleğin ayağının orada bulunmasının hiçbir görülür sebebi yoktur, hatta oradaki mevcudiyetinin biraz zorlama olduğuna bile hükmedilebilir.

kokun yayıldı, bırak gideyim ve sen de benim gidişimi haber vermek için yola çık."

Bundan başka, kokulu bitkilerin ya da kokuların kabir bağlamında, Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'de "çürüme kokusu"[13] diye adlandırdığı şeyi haber verdiğini hatırlamadan geçmeyelim. Fakat Lazarus hakkında şu söylenmiştir: ölümünden sonraki dördüncü gün (İsa'dan bir gün fazla...) "çoktan kokmuştur."[14] İsa ise bu kokuyu duymayacaktır. Mecdelli Meryem'in güzel kokusu, şanlı bedenin[15] başka bir veçhesi olan, "azizlik kokusu"nu[16] önden salacaktır. Nietzche'nin kaçık adamı şöyle bağırır: "İlahi çürümeden başka koku duyuyor muyuz? Tanrılar da çürür! Tanrı öldü! Tanrı ölü kalır!"[17] Tanrı ölü kalır, hiç kuşkusuz –ama Tanrı'yı herhangi bir insandan daha fazla yeniden canlandırmayan İsa'nın bu ölümü, ilkesi bakımından ve kesintisiz öz-yıkım devinimi içinde, işte tam da bu çürümeden ayrılır: başka bir ölümden ve başka bir yaşamdan bahseder; bir *anastasis*'ten ya da hissiz ve onulmaz ölümün güzel kokusu –hissiyatı, şehveti– gibi bir şey oluşturacak, onun "dişiliği" olarak "ilahi"liğini, yani yine bu kelimeyi tekrarlarsak, "aziz"liğini oluşturacak bir *şan*dan bahseder.

13 Bkz. 7. Kitap, I. –çn.

14 Yuhanna 11: 39: "Ölenin kızkardeşi Marta, 'Rab, o artık kokmuştur, öleli dört gün oldu' dedi." –çn.

15 Bkz. 1. Korintliler 15:35-58 "Dirilişten Sonraki Beden" –çn.

16 Daha sonra doğan bu tabir, bir azizin cesedinin çürüme kokusu çıkarmayacağı, akine hoş bir koku yayacağı inancını tercüme eder. Bkz. J.-P. Albert, *Odeurs de sainteté. La mythologie chrétienne des aromates*, Paris, EHESS, 1990.

17 Şen Bilim, §125.

Ama azizlik yine de görülmeli ya da hissedilemelidir, azizliğe yine de dokunulmalıdır. Mezardaki melekleri burada sadece Mecdelli Meryem görmüştür. Oraya ondan önce gelmiş olan şakirtlerin gözleri bu karanlıkta görmemiştir. Meryem ise orada görür. Mezarın gecesini dağıtmaz: orada namevcudiyeti muhafaza edenleri ve namevcudiyeti namevcut tutanları görür. Mezarın içine bakabilmiş olduğundan, tıpkı daha önce, hâlâ hayatta olanın bedenini zaten ölmüş olarak görebilmiş ve ona hoş kokular sürebilmiş olduğundan, şimdi de onu adıyla çağıran sesi duyabilir. Biri diğerinin hakikati olduğundan değil, aksine hakikat ikisini ayırarak ne birine ne diğerine geri getirilmeye izin verdiğinden. Hakikat geri getirilmeye izin vermez, bu kesindir. Ne dokunulmaya izin verir, ne de alıkonmaya. Mesele karanlık*ta*, dolayısıyla (diyalektik ya da dini kaynak olarak) karanlığa rağmen görmek değildir. Mesele *gözleri karanlıkta açmak* ve onların karanlık tarafından kuşatılmasıdır ya da hissedilemez olanı hissetmek [koklamak] ve onu tarafından ele geçirilmektir.

Eğer Mecdelli Meryem İncillerdeki kişilikler arasında bu kadar benzersiz olan böyle bir karakterse ve yine bu sebeple defalarca kez tövbekâr ve pişman olarak, bir kurukafanın yanında dua ederken ve neredeyse hep örtüsüz saçları dağınık halde –hafifmeşrep hayatının olduğu kadar İsa'nın ayakları dibindeki jestinin de işaretidir bunlar: hem lütuf/nezaket hem de şehvet dolu bu tuhaf jesti mimlerler– resmedildiyse, bunun sebebi şundan başka bir şey değildir: o, okşama ve hürmeti, ölüm ve yaşam gibi, kadın ve erkek gibi, hafiflik ve ağırlık gibi, burası ve başka yer gibi gibi birleştirir, ama öylece birinden diğerine geçmeden, bunun yerine kendini uzaklaştıran ve kendine engel olan bir dokunmayla onları

birbirine karıştırmaksızın pay ederek yapar bunu. Bir şekilde en âlâ azize haline gelir, çünkü duyunun dokunuşunun kendi geri çekilişiyle aynı olduğu bu noktada durur. Terk etme/bırakma noktasıdır bu: ancak ayrılış olan bir mevcudiyete, ancak karanlık olan bir şana, ancak soğukluk olan güzel kokuya kendini teslim eder. Terk edişi aşktan olduğu kadar bitap düşmesinden de ileri gelir, ama bunlardan biri diğerini kaldırmaz, ikisinin eş anlılığı bizzat bu ânın kaldırılmasını teşkil eder – kalkarken ortadan kaybolan bir kaldırma.

BANA DOKUNMA

Bir mesel olurdu bu. Dirilmiş İsa mezardaki bahçenin bahçıvanı gibi olurdu. O mezarın boşluğunu iyi bilir. Ondan korkmaz, bahçenin bakımını yapar, ölümün çevresine ihtimam gösterir ama ona girme/erişme/yaklaşma iddasında bulunmaz. Ölülerin geri gelmediği bilir. Onların yokluğunu çevreleyen şeyin görünmesine mukayyet olur. Hatıralarını değil de, birbirine karışmış ayrılış ve menşedeki hatırlanamaz olanı işler. Öyle yapar ki bunu çevresi sakin ve temiz kalır, olağanüstü arzulardan ve gölgelerin yeniden canlanmasından yoksun, çürüme kokusundan olduğu gibi başa vuran buhurdan da âzâde. Diriliş bir yeniden canlanma değildir (*réanimation*): mevcudiyete ve nemevcudiyete, canlı olana ve cansız olana, ruha ve bedene dair tüm değerleri yerinden eden ve yürürlükten kaldıran ölümün sonsuzca uzamasıdır. Diriliş, dünyanın ve bütün bedenlerin yan yanalığı ölçüsünde, bir bedenin yayılışıdır.

Bahçıvanın gösterdiği ihtimam bir kült değil, bir kültür oluşturur. Genel olarak kültür –bütün insan kültürü– ölümle ilişkinin, ölüm tarafından açılan ilişkinin kapısını açar; zaten ölüm olmadan hiç ilişki olmazdı, sadece evrensel bir iltisak, bağdaşma ve kaynaşma olurdu, her şey topaklaşırdı (daima yeni filizlenmelerin yolunu açan canlandırıcı bir çürüme).

Ölüm olmasaydı, sadece temas, bitişiklik ve bulaşma olurdu, yaşam kanser gibi yayılırdı, dolayısıyla artık yaşam olmazdı; ya da *varoluş* değil, sadece yaşam olurdu; aynı zamanda *anastasis* de olmayan bir yaşamdan ibaret olurdu. Ölüm ilişkiyi açar, yani gidişin paylaştırılmasını başlatır. İlanihaye herkes fasılasız bir surette gelir ve gider. Hatta kendini son olarak sunan kendini bitimsizce açığa vurur. Ama bu açığa vurma hiçbir şeyin örtüsünü, en önce de ölümün canlıda biçim değiştirmesini, kaldırmaz. "Biçim değiştirme" ya da Yunanca bir sözcük olan "metamorfoz" efsanenin bambaşka bir hadisesidir, adeta ölü Mesih'in şanının öne alınmasını şekillendirir. Ama tam da bu hadise şana yerleşmenin söz konusu olmadığını gösterir.[1] Kişi ancak geçici olarak şanın parlaklığına maruz kalabilir. Geçici olarak: tam da yaşam ve ölüm arasında ya da dokunuş ve geri çekilme arasında.

Açığa vurma/vahiy –dirilişin şahikası ve son sözü olması gereken bu açığa vurma– gösterilecek, mezardan ortaya çıkartılacak hiçbir şey olmadığını, belirmenin, göksel şanın teofanisinin [tanrının insana görünmesi] ya da epifanisinin [tezahür] olmadığını açığa vurur. Bu nedenle son söz de yoktur. Hatta İsa ile Mecdelli Meryem arasında bir "elveda" ya da bir "selam" [selamet] da yoktur. Ve ikisinin oluşturduğu çift, pek çok gelenekte ve şiirde olduğu gibi, mistik aşıklar çiftini temsil ediyorsa, bu aşıklar birbirinden ayrılırken birbirinden zevk alırlar.

1 Bkz. Matta 17:2 ("Onların gözü önünde İsa'nın görünümü değişti. Yüzü güneş gibi parladı, giysileri ışık gibi bembeyaz oldu.") ve Markos 9:2. Dokunulamaz şan konusunda, yine sayfa 43d10'daki Freud'un *Totem ve Tabu*'suyla ilgili nota atıfta bulunuyorum.

Şanlı beden, hem giden, hem konuşan, sadece yola çıkarken konuşan, silinip giden/geri çekilen, mezarın karanlığında olduğu gibi bahçıvanın olağan görünüşünde de geri çekilen bedendir. Şanı yalnızca görmeyi bilen gözlere ışık saçar ve bu gözler bahçıvandan başka bir şey görmez. Ama bahçıvan konuşur ve merhuma gözyaşı döken kadının adını söyler. İsim söylemek, hem öleni hem ölmeyeni söylemektir. Yola çıkmadan gideni söylemektir (çoğu kez mezarın üzerinde hakkedilmiş olarak kalanı). İsim yola çıkmadan gider, zira her bir kişinin sonsuzca sonluluğunun açığa vurulmasını taşır. "Meryem!", Meryem'i kendisine afişe eder [açığa vurur], hem ona ismiyle seslenen sesin ayrılışını, hem de isminin onu bağladığı gönderiyi ona afişe ederek: onun da gitmesi ve gidişi ilan etmesi söz konusudur. Özel isim konuşmadan konuşur, çünkü imlemez (*signfier*), tayin eder (*désigner*): ve onun tayin ettiği kadın ya da erkek her imlemeden (*signification*) sonsuzca geri ricat üzeredir.

Her bir kişi dirilir, bir bir, beden beden; İsrail'de başlayıp İncil'den geçerek İslam'a uzanan bir gelenekte ekildiği haliyle, tektanrıcı düşüncenin müşkül ve müphem dersi budur. Diriliş varoluşun tekilliğini tayin eder/belirtir ve isim olarak bu tekili, ölümün ismi olarak ismi, isimden anlamı ayıran şey olarak ölümü belirtir. İsimlendirilmek, ayrılmak üzere olmaktır ve aslında kendisine varılmış bile olmayacak kıyıdan anlamı (*sens*) terk etmektir.

Anlama yaklaşılmış/dokunulmuş olmayacaktır, hakikat işte budur ve *yaşam/ölüm* ve *bahçe/mezar* çiftlerinin açık tutan ama yok edilemez anlamını yaratan odur. Bahçıvanın söylediğini işitmek için kulaklara, mezarın parlak boşluğunu (boşluğunda) görmek için gözlere, hiçbir şey kokmayanın

kokusunu almak için burna sahip olmak gerekir yalnızca.

“Bana dokunma, beni alıkoyma, tutmaya da, alıkoymaya da çalışma, her bağlılıktan vazgeç, aşinalığı da emniyeti de düşünme. Tomas’ın istediği türden bir güvence olduğuna inanma. Herhangi bir şekilde inanma. Bu inançsızlıkta kal sağlamca. Ona sadık kal. Benim ayrılışıma sadık kal. Yalnızca, benim gidişimde [ben giderken] geriye kalana sadık kal: Telaffuz ettiğim ismine sadık kal. İsminde ele geçirilecek ya da temellük edeceğin hiçbir şey yok, ama şu var ki, hatırlanamayacak kadar eski olandan tamamlanamaz olana, sana hitap etti, hep gitmek üzere olan dipsiz dipten.

İki beden, biri [dirilişten sonraki] şanın, diğeri etin bedeni, bu gidişte ayırt edilir ve onda –kısmen ve karşılıklı olarak– birbirlerine aittirler. Biri diğerinin kaldırılmasıdır, beriki ötekinin ölümüdür. Ölü ve kaldırılmış aynı şeydir –adlandırılamayan “şey”– ve aynı şey değillerdir, zira burada aynılık yoktur. Tanrıların dünyasından çıkıldığında, bedenle, genel olarak dünyayla vuku bulan, dünyanın bir başkalaşmasıdır. Vaktiyle tanrılar, insanlar ve doğa için aynı dünyanın olduğu yerde, bundan böyle dünyayı boydan boya kat eden bir başkalık (*altérité*), sonlunun sonsuz ayrılığı –sonlunun sonsuz tarafından, böylece şanın kendinden ayırdığı etin ayrılması. Tenin zeval görmesinin [tensel bozulmanın] imkânı orada şanın imkânıyla birlikte verilir. Eti bastırmak için meydana çıkan bir ahlâk şöyle dursun, bu öncelikle, böyle bir ahlâkın icadını mümkün kılan, kendisiyle bölünme halindeki etin teşekkülüdür. Dahası bu bölünme –günah ve selamet– bir dünyanın homojen birliğini güvenceye alacak ilahi mevcudiyetlerin gözden kaybolmasından kaynaklanır ancak.

Bundan aynı zamanda şu da çıkar ki, bundan böyle "ilahi olan"ın ne dünyada, ne de dünyanın dışında yeri vardır, zira başka dünya yoktur. "Bu dünyadan olmayan" başka yerde değildir: dünyada açıklıktır, ayrılma, ayrılış/gidiş ve kaldırılmadır. Bundan ötürü "vahiy" göksel bir şanın aniden belirmesi değildir, aksine, şanın yüksekliğine kaldırılmış bedenin gidişinden ibarettir. Vahiy artık hazır bulunmamadır; ve açığa vuran/vahyeden –giden değil– onun, gidip kendisinin yola çıkışını haber verme işini tevdi ettiği kadındır. Nihayet, şanlı bedeni açığa vuran tensel bedendir, işte bu yüzden ressamlar Mecdelli Meryem'in kösnül bedenini, tövbekar inzivasında ölüme yakın olduğunda bile resmetmeyi bilmişlerdir.[2] *Noli me tangere*'dir haber; iki beden arasındaki, yani hem düşüşünde hem de kaldırılışında sonsuzca başkalaşmış ve teşhir edilmiş tek bir bedenin ilişki ve açığa vurma ânını teşkil eder.

Peki neden bir beden? Çünkü yalnızca bir beden devrilebilir [öldürülebilir] ve kaldırılabilir; çünkü yalnızca bir beden dokunabilir ya da dokunmayabilir. Bir ruh böyle bir şey yapamaz. "Saf ruh", tamamen kendi üzerine kapanmış bir mevcudiyetin biçimsel ve boş göstergesini verir yalnızca. Bir beden bu mevcudiyeti açar, onu sunar, onu kendi dışına koyar, onu kendinden ayırır, dolayısıyla beraberinde başka mevcudiyetleri getirir: böylece Mecdelli Meryem müteveffanın hakiki bedeni haline gelir.

2 Bazı *Meryem Çölde* tabloları yaşlı, kırışmış olduğu halde hâlâ baştan çıkarıcı, ayırt edilmez biçimde şehvani ve çileci bir beden gösterir. Montpellier'de bulunan Fabre Müzesi'ndeki Ribera böyledir.

SONSÖZ

Bu sahneyi resmeden ressamlar şunu eklerler: ellerim belirlemeyen belirişe doğru, bütün sahneyi bozan gidişe, tanınmaya izin vermeyen benzerliğe, ışıkla temsilden saklanmasını paylaşan karanlığa, bir tuvale ve bana "bana dokunma" diye tekrar eden bir temaya doğru uzanır.

Dokunulmamak resmin özüne aittir. Dokunulmamak genel olarak imajın özüne aittir. Bu onun mezardan farkıdır ya da en azından mezar sırasıyla kendini göze ve ele sunar –biri mezarın etrafında dolaşırken dokunacak kadar yaklaştığında ve görmek için uzaklaştığında olduğu gibi. Peki görme, kuşkusuz ertelenmiş bir dokunma değilse nedir? Ama ertelenmiş bir dokunma, tam ona dokunduğu ân, dokunuşun dokunduğu şeyden kopmasına yol açan nokta, uç ve ânı, zorunlu bir aşırılığa vardırarak, çekincesizce keskinleştiren ve yoğunlaştıran bir dokunma değilse nedir? Bu kopuş, bu gerileme ya da geri çekilme olmasaydı, dokunuş artık olduğu şey olmazdı ve yaptığı şeyi yapmazdı (ya da kendine yapma izni verdiği şeyi yapmayı kendine müsaade etmezdi). Bir yakalanmada, bir bağlılıkta, bir yapışmada, hatta onu şeyde ve kendindeki şeyde kavrayan, bunu onları birbirine, sonra da birbirinde eşleştirerek ve temellük ederek yapan bir bitişmede/toplaşmada şeyleşmeye başladırdı. Öz-

deşleşme, sabitleme, mülkiyet, hareketsizlik olurdu. "Beni alıkoyma" aynı zamanda şunu söylemeye gelir: Temellük etmeyen ve aynılaştırmayan, geri çekilmiş, hakiki bir dokunuşla dokun bana." Beni okşa, bana dokunma.

İsa Mecdelli Meryem'i reddediyor değildir: hakiki kendini verme hareketi, bir şeyi sımsıkı kavranmaya teslim etmek değil, bir mevcudiyetin dokunuşuna, dolayısıyla da kendileri uyarınca bir mevcudiyetin temsil edilmek/kendini sunmak üzere her zaman kendisini vermek zorunda olduğu tutulmaya (*éclipse*), namevcudiyete ve yola çıkışa olanak tanımaktır. Bu uzun uzadıya analiz edilebilirdi: (böyle bir formüle dair yaygın anlayışa göre) kendimi bir şey olarak verirsem, kendimi temellük edilebilir bir mal (*bien*) olarak verirsem, bu şeyin ardında ve bu vermenin/bağışın ardında, "ben" olarak kalırım. Onları gözler ve kendimi onlardan ayırırım (Ve bunu, belki, hani dendiği gibi, kendimi "kurban ederken" bile yaparım, zira kendimi "kurban ederken" kendime aynı zamanda kutsal bir değer veririm ve verme/bağış/armağan bana faiziyle geri döner...: en azından asla öylece dışarıda bırakılabilecek bir yorum değildir bu). Dokunuşu uzaklaştırarak, böylece daha ötede veya başka yerde, adeta bizzat dokunuşun oyuğunda aramaya davet ederek kendimi verirsem –ama her okşamanın yaptığı şey bu değil midir? Okşamanın bir kenara koyduğu ve geri çektiği şey, öpüşmenin ve duhûlün vuruş ritmi değil midir?– bu vermeye hâkim olmam ve bana dokunan ve geri çekilen ya da dokunuşundan önce geri tuttuğum erkek/kadın, (benim) mevcudiyet(im)ten bir parlamayı gerçekten geri çekmiştir/almıştır.

Meryem'in uzanmış ellerini, böylece tablosuna –sabır ve şanstan, onu koyan elin canlı bir geri çekilinden oluşan

doğru dokunuşa– doğru uzanmış kendi ellerini resmeden ressam; dokunmayalım, bir algıda zaptetmeyelim, ama imajın ve imajdaki tüm mevcudiyeti(ni) yeniden oyuna sokacak raddede geri çekilelim diye bize imajını uzatan bu ressam "diriliş"in hakikatini işe koşar: ayrılışın, imajın dibinde/zemininde, hakikatin tekilliğinin yaklaşması. İşte böyle *resmeder/betimler* (ama burada bu fiil sahip olduğu anlamları, sanatın bütün diğer tarzlarına dokunacak raddede açıp serer), yani öncelikle bu sözcüğün "bir namevcudiyetin namevcudiyet olarak mevcudiyetini yoğunlaştırmak" anlamına geldiği asıl anlamında "temsil eder" (*représenter*).

*

Ama yine de *Noli me tangere* sözünün ahenkli seslerini işitmeyi bırakmayalım, zira bunlar tınlamaya, yankılanmaya devam eder. Bu hususu vurgulamak için öncelikle şunu hatırlatalım ki Yunanca *hapto*'nun, "dokunmak" ve "alıkoymak" ikili anlamına elverişli bir fiile sahip olmayan Latinceye *tango* diye tercüme edilmesi, biricik bir yorum yolunu açar.[1]

1 Bazı tercümeler bunu reddedip, başkasını seçerler: Kudüs İncili bile, Meryem'in İsa'nın ayaklarına sarıldığını işaret eden bir not ekleyerek, "Beni böyle alıkoyma." ifadesine kesinlik kazandırır, Matta 28:9'da İsa'nın "azize kadınların" hepsine göründüğünün yazıldığı gibi. Bu şekilde, filoloji ile Hristiyan maneviyatı arasında ittifak kurmayı amaçlayan bir tercüme, önceki bütün tercümelerden (yükümlülük altına girmeden) çıkarsanan ve resmin kendine mal ettiği yananlamı bilgince ortadan kaldırır ya da ondan sıyrılır. Şunu varsayma riskine girilebilirdi: benzer bir sebep müzisyenleri bu hadiseyi işlemekten caydırmıştır, halbuki sık sık Meryem'e çldeki tövbekâr olarak, "çarmıhın dibinde" ya da "İsa'nın ayağının dibinde" şarkıları söyletmişlerdir (Agneletti, Rossi, Frescobaldi, Caldara vs.). İsa tarafından söylenen bir "*noli me tangere*"deki müzikal kösnüllük

Burada dilin zorlanması, bizzat anlatının ve Yuhanna'nın duyarlılığının talihinin ortaya çıkardığı dilsiz bir cazibeyle adeta şeytanca meczedilmiştir. Zira Mecdelli Meryem'in kösnüllüğü, bu sahneden az önce, kendini "İsa'nın sevdiği şakirt"[2] diye tarif eden anlatının yazarı Yuhanna'nın kendisinin kösnüllüğüne tekabül eder. Gayet iyi bilindiği gibi, Son Akşam Yemeği sırasında "İsa'nın göğsüne" yaslanan odur.[3] Yuhanna ve Mecdelli, biri (Meryem) diğerinin kaleminden, ama diğeri (Yuhanna) belki de, "benim sevgimde kalın"[4] dedirttiği kişiyle bir rekabet içinde ya da sevgi bağıyla birleşmiş –eril ve dişildir.

İsevi sevgi bir olasısızlıktır. Öyle bir emirdir ki "yüceliği,"[5] en azından Freud'un keskin bakışı için, "kolektif

nasıl riske edilir? Bununla birlikte hadise Ortaçağ'ın bazı ayinsel dramlarında şarkılara konu olmuştu (bkz. *Rothomagensis Gradual*) ve çağdaş müzikte pek çok enstrümantal parça bu başlığı taşır (diğerlerinin yanı sıra, Erkki Melartin'in ya da Hirosuki Yamamoto'nun besteleri). Yine, Massenet, Louis Gallet'nin kaleme aldığı, bahçe hadisesine yer veren bir librettoya dayanarak *Mecdelli Meryem* adlı bir oratoryo bestelemiştir. Tam olarak "kutsal" bir müzik söz konusu değildir, ama Mecdelli Meryem'in, Thais, Safo, Manon ve başkalarını içeren bir eserler bütününün bir parçası olması ölçüsünde daha da dikkat çekicidir. Mecdelli Meryem ayrıca, aşık tapıcı olarak, Andrew Lloyd Weber ile Tim Rice tarafından bestelenen *Jesus-Christ Superstar* müzikalinde de yer alır.

2 Yuhanna 20:2; Yuhanna, İncil boyunca, adını vermeden, yedi kere kendine atıfta bulunur.

3 Yuhanna 13:23.

4 Yuhanna 15:9. Bu, Yuhanna'da üstelenen bir temadır.

5 Bkz. Freud'un *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nun V. ve VIII. bölümleri. Metnin devamında bu bölümlere atıf yapıyorum.

Üstbenin antipsikolojik" karakterini[6] maskelemekten ziyade onun örtüsünü kaldırır, bu emrin "uygulanması mümkün değildir." Aynı Freud'un "insanların saldırganlık ve özyıkım dürtüleri"ne[7] dolambaçsız ve özet biçimde işaret etmek için "özel bir önem" de atfettiği bu buyruğun analizini daha ileri götürmeden, sadece şu yorumu araya sokuyorum: İsevi sevginin imkânsızlığı "diriliş"in imkânsızlığıyla aynı mahiyette olabilirdi. Bunların ortak hakikati bizzat bu imkânsızlıktan ileri gelirdi: gerçi burada psikolojik, şurada biyolojik olan bir mucizenin, imkânsız olanı mümkün olana döndüreceği anlamında değil, meselenin daha ziyade kendini imkânsızın yerinde tutmak olması anlamında, ama onu mümkün hale getirmeden ya da zorunluluğunu spekülatif ya da mistik kaynağa dönüştürmeden. Kendini imkânsızın yerinde tutmak, insanın kendi sınırında –şiddetinin ve ölümünün sınırında– durduğu yerde kendini tutması demektir. Bu sınırda yıkılır, çöker, kendini tehlikeye açık kılar ve şu ya da bu şekilde kendini zorunlu olarak yitirir. İşte bu nedenle bu yer, baş dönmesinin ya da skandalın yeri olabilir ancak, tahammül edilemezin yeri olduğu kadar imkânsızın da yeridir. Bu şiddetli paradoks çözülmemelidir, indirgenemez olduğu kadar mahrem bir mesafenin yeri olarak kalır. "Bana dokunma"

*

6 Sigmund Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, Metis, s. 99, çev. Haluk Barışcan: "Komşunu kendinmiş gibi sev" emri, insanın saldırganlığına karşı en şiddetli savunmadır; aynca kültürel üstbenin psikolojik olmayan tavrının mükemmel bir örneğidir. Bu emrin uygulanması mümkün değildir." –çn.

7 *a.g.e.*, s. 101. –çn.

Bu paradoks bizi bir kez daha, görünüşte daha basit bir düzlemde, bu cümleye bağlanan ikili yananlama götürür.

Bu cümle ya bir meydan okumanın tehditkâr tonuyla tınlar: bana dokunma, bana dokunmaya kalkışma, yoksa vururum, sana kıyarım! Bana dokunma, gücümün nasıl bir şiddete yettiğini aklın almaz. Bu, son bir ihtarname olarak ve yasanın, kuvvete; başkasının şiddetiyle ya da tam da bu uyarıyı yaparak peşinen onun şiddeti olarak tayin edilmiş olacak şeyle meşrulaşacak bir kuvvete boyun eğdiği son sınır olarak son ikazdır. Ve bu son anlamıyla, ünlem ya da ihtar kendi başına şiddete bir teşvik teşkil eder. Bu uyarıyı yapan, şiddeti isteyen kişi olabilir.

Ya da cümle bir emirden ziyade acının veya zevkin aşırılığından dolayı dile getirilen bir yalvarma olarak tınlar. Bana dokunma zira yaralarımın verdiği ıstıraba –ya da dayanılmayacak dereceye varan bu şehvete– daha fazla dayanamam. Onun verdiği ıstıraba ya da zevke artık dayanamam: ama ıstırap çekmeyi ya da zevk almayı zorunlu olarak taşıyan bir aşırılık mantığı –ya da tıp alanından uzak düşen bir patholoji– vardır, ki bu mantığın son raddesine varıldığında her insan aynı anda başkasını daha da uzağa iterek onunla kesişir. Bu bir kesişme noktasıdır; (mantıksal ya da diyalektik) bir çelişki noktası değil, kasılma, büzüşme [geri çekilme] ya da çekim noktasıdır. Istırabın zevk almak ve zevk almanın da ıstırap olabildiği patlama. Bu kopma, kırılma noktasına dokunmayı isteme, o noktaya dokunmaya bile kalkma: zira bu beni gerçekten de paramparça ederdi.

Bu yananlamları ya da ahenkli sesleri Yuhanna'nın ya da Jerome'un bilinçdışına hamletmeye çalışmıyorum; bu gülünç olurdu. Yalnızca bunların okumalarda, tasvirlerde,

metinlerinin davetkârlığında ve bu metnin (kendine rağmen de olsa), şan kazanmış/dirilmiş bir bedenin, duyusal bir bedene kendini sunduğu ve o bedeni kendinden men ettiği tuhaf bir sahne olarak güvenirlik verdiği hadisenin cezbesinde iş başında olduğuna işaret etmek istiyorum. Çünkü iki bedenin her biri diğerinin hakikatini ortaya serer, bir duyu diğerine sürtünür ama iki hakikat uzlaşmaz olarak kalır ve birbirini geri iterler. Geri bas! Çekil! Kendini (beni?) zapt et! Geri çekil!

Tam da kucaklama mahalindeki uyuşmazlık, hakikatin kendisini, onun ıstırabını ve zevkini –bedenin kaldırılmasını– sürgit tanımlar ve mahveder.

Bu kitap baskıdayken, Marianne Alphand, Daniel Arasse ve Guy Lafon'un *L'Apparition à Marie-Madelaine* (Desclée de Brouwer, 2001) başlıklı ortak çalışmasından haberdar oldum. Bu esere atıfta bulunamadığım için üzgünüm.

BU SAHNEYİ TASVİR EDEN BAŞLICA ESERLER

Okurun gidip kendi başına diğer resim (ve bazen heykel) örneklerini görmesine imkân tanımak amacıyla, burada (bu kitabın ikonografisi için seçilen eserler de dahil olmak üzere), bazen asıllarını, çoğu kez tıpkıbasımlarını görme olanağı bulduğum ve bazı durumlarda, (gerek kitaplarda, gerek internet sitelerinde) imajları olmadan haklarında sadece bilgi edindiğim eserlerin bir listesini veriyorum. Bilimsellik kaygısını bir tarafa bırakarak, bir araştırmaya yön vermek açısından yeterli olan asgari referansları vermekle kifayet ediyorum. Bazı müze adları eksik. Bazı eserlerin başlığı *Noli me tangere* değil de *İsa ve Mecdelli Meryem Mezarda* (örn. Rembrandt) ya da *Paskalya Sabahı* (örn. Burne-Jones); bunlar, metin içinde belirttiğim gibi, tasvir edilen ânın seçiminde belli bir farklılığa tekabül ediyorlar.

Anonim olanlar: Fransa söz konusu olduğunda, Kültür bakanlığının "Mémoire" başlıklı sitesinin, siyah beyaz

imajlar halinde, bir düzine eser listelediğine işaret edebilirim sadece. Yine, örnek olarak, *Autun*'da bir sütunu ya da Constance Katedrali'ndeki XV. yüzyıldan kalma bir freski ve Paris Notre-Dame Katedrali'nin koro bölmesindeki bir diğer freski, ama bilhassa Saint-Maximin Bazilikası'nın predellasında [mihrap kısmında] yer alan tabloyu anabilirim.

Barrocci Federico, Floransa, Uffizi
Botticelli, ona bir imaj atfedilmiştir, ama yeri belli değildir ve atıf şaibelidir.
Bronzino, Paris, Louvre
Brueghel (Genç), Nancy, Lorraine Müzesi
Burne-Jonas, yeri belirsiz
Cano Alonso, Budapeşte
Caracciolo Battello, Prato, Galleria Communale
Correggio, Madrid, Prado
Denis Maurice, Saint-Germain-en-Laye, Prieuré Müzesi
Duccio, Siena, Museo del Duomo
Dürer Albrecht, ağaç baskı *Küçük Çile*'nin 32. levhası (Bartsch kataloğunuda No. 47)
Eschave Balthazar de, Ibia, Brezilya,
Etty William, Londra, Tate Gallery
Ferrari Gregorio de, Bologna, Musei Civici
Ferrari Gregorio de, Cenova, Palazzo Bianco
Fontana Lavinia, Floransa, Uffizi
Fra Angelico, Floransa, San Marco
Fra Bartolomeo, Paris, Louvre
Giotto Assise, Capella Santa Magdalena
Giotto, Padua, Capelle Scrovegni
Holbein, Hampton Court

Huetter Lucas, Eger (Macaristan), Megyei Korhaz
Hunt William, yeri belirsiz
Ivanov, St. Petersburg, Ermitage [Zaviye]
Juan de Flandres, Madrid, Prado
Lorrain Claude, Frankfurt am Main
Magnasco, Pasadena, Getty Museum
Mengs, Londra, National Gallery
Metsu, yeri belirsiz
Mignard, yeri belirsiz
Nardi, Toledo, katedral
Nardo, Fioransa, Santa Maria di Novella
Perugino, Chicago, Art Institute
Pontormo, Floransa, Casa Buonarotti
Pontormo, Milan, özel koleksiyon
Pontormo/Franco, Floransa, Casa Buonarotti
Poussin, Madrid, Prado
Raggi Antonio, Roma, San Domingo & Siste
Ramenghi Bartolomeo, Modena, la Banca Popolare koleksiyonu
Rembrandt, Londra, Buckingham, II. Elizabeth'n koleksiyonu
Rubens, Münih, Old Pinakothek (özel bir vaka: bu alegorik sahnede üç havari bulunuyor)
Sarto Andrea del, Floransa, Palazzo Pitti
Schongauer, Colman, Unterlinden Müzesi (bir tablo ve bir gravür)
Sirani Elisabetta, San Marino, Basilica del Santo
Spranger Bartolomeo, Bükreş, Romanya Milli Müzesi
Tisi, il Garrofalo nam, Ferrare
Titian, Londra, National Gallery

Noli Me Tangere: Bedenin Kaldırılması Üzerine Deneme

Jean-Luc Nancy

İsa, "Bana dokunma!" dedi. "Çünkü daha Baba'nın yanına çıkmadım. Kardeşlerime git ve onlara söyle, benim Babam'ın ve sizin Babanız'ın, benim Tanrım'ın ve sizin Tanrınız'ın yanına çıkıyorum."

Yuhanna 20:17

Jean-Luc Nancy bu incelemesinde İsa'nın dirilişinden sonra, mezarı başında ağlayan Mecdelli Meryem'e sarf ettiği *Noli me tangere* 'Bana dokunma!' uyarısını ele alıyor. İsa Mecdelli Meryem'i kendisini görmeden iman ettiği için kutlar, onun havari Tomas gibi somuta ihtiyacı olmamıştır. İmanı inançtan ayıran şey budur, diyor Nancy ve deneme boyunca imanın bu radikal tanımını serimliyor.

Meseller pedagojik değil, aksine pedagojinin reddidir, ahlâki bir mesaj veya bir şey öğretmek iddiası taşımazlar. Meselin dünyası açıklanamaz, ancak görebilecek gözleri olanlar görebilir, duyabilecek kulakları olanlar duyabilir. Mesel muhatabında bu imkanı, imkan varsa açar. Meselin meselesi, yani gerçek iman, anlatılamaz, ancak kalbinde bu açıklığa sahip olanlar onu bilebilir.

Menakıbnamelerin, mesellerin ve evliya tezkirelerinin masal addedildiği, dinin soyutlaşıp aklın sınırlarına hapsolduğu modern çağda Jean-Luc Nancy'nin müdahalesi imanın inanca indirgenişinin tarihin ilerlemesinin bir neticesiymiş, doğal bir evrimin sonucuymuş gibi kabullenilişinin eleştirisini sunuyor.

Noli me tangere, yer yer Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme*'sini andıran üslubuyla, ezber bozan ve akıl çelen bir kutsal metin okuması sunuyor. Mesih'e elveda dahi demeden usulca ayrılan Mecdelli Meryem'in izinde imanın yeni bir tanımını yapıyor.

FELSEFE
www.dergah.com.tr
ISBN: 978-6257005548
9 786257 005548
DERGAHYAY
DERGÂH YAYINLARI
THG 0671497 SES